

UNIVERSIDADE DO EXTREMO SUL CATARINENSE - UNESC

CURSO DE ARTES VISUAIS - BACHARELADO

HENRY GOULART

CORPO, ESPAÇO E PAISAGEM: ENSAIOS GEOPOÉTICOS

CRICIÚMA

2016

HENRY GOULART

CORPO, ESPAÇO E PAISAGEM: ENSAIOS GEOPOÉTICOS

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado para obtenção do grau de bacharel no curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC.

Orientador(a): Prof. Me. Marcelo Feldhaus

CRICIÚMA

2016

HENRY GOULART

CORPO, ESPAÇO E PAISAGEM: ENSAIOS GEOPOÉTICOS

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado pela Banca Examinadora para obtenção do Grau de bacharel, no Curso de Artes Visuais da Universidade do Extremo Sul Catarinense, UNESC, com Linha de Pesquisa em Processos e Poéticas: linguagens.

Criciúma, 23 de junho de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Marcelo Feldhaus – Mestre em Educação - (UNESC) – Orientador

Profa. Dra. Aurélia Regina de Souza Honorato – Doutora em Ciências da Linguagem
– (UNISUL)

Profa. Ma. Odete Angelina Calderan – Mestre em Artes Visuais – (UFSM)

**Dedico a memória daqueles que me deram
à vida, mas que hoje apenas guardo o seu
espectro.**

AGRADECIMENTOS

Agradeço inicialmente a minha mãe Fátima, de quem herdei minha sensibilidade e meu pai Neri, que mesmo não estando mais aqui hoje, sempre me apoiaram em meus anseios artísticos. Orgulhava-os que eu fosse artista, e sonhavam com este momento. Agradeço a todos aqueles que enxergaram em mim, desde criança, a centelha criadora de artista e contribuíram para o meu desenvolvimento enquanto tal.

Agradeço a vizinha Kátia Marcelino pela coleção de gibis de onde saíram meus primeiros desenhos de observação dados a minha Irmã Françoise, que também sempre me apoiou e continua me apoiando. Agradeço também a Rosane Fontanella pelas intermináveis quantidades de papéis trazidos por meu pai, onde desde muito criança exercitava meu gesto no desenho, bem como o quadro pintado na parede dos fundos para eu desenhar, ou ainda antes, a pequena lousa de madeira trazida por meu pai. Todos foram importantes na confluência do que sou hoje, sem eles nada disso aconteceria.

Também agradeço a sensível Juliana Turazi, por incentivar e orientar minha mãe na compra de diversos materiais de desenho, pois eles foram fundamentais no meu desenvolvimento. Agradeço também a minha amiga-irmã Fernanda Raldi, pelos incansáveis momentos de exercício do ato criador, eles abriram caminho para a minha autoconfiança enquanto artista. Ao amigo e cineasta Yves Goulart, o agradecimento por me proporcionar desde muito cedo uma aproximação com a sétima arte, ampliando assim minha experiência, meu repertório imagético e reafirmando minhas escolhas.

Agradeço também as queridas amigas mosaicistas e parceiras de processos artísticos, irmãs Mariele e Michele Bonetti pelas oportunidades, e o carinho com que sempre me receberam em seus ateliês. Do mesmo modo, também lembro dos parceiros do Foto Clube Urussanga, do qual também sou membro, e que me proporcionaram diversas oportunidades, principalmente exercitar a experiência enquanto artista fotógrafo.

Um agradecimento especial e carinhoso também a amiga e anjo da guarda, Patricia Mazon, que acreditou e me deu a oportunidade de desenvolver meu trabalho, inicialmente como estagiário da Diretoria Municipal de Turismo de Urussanga, abrindo assim as minhas portas, me inserindo profissionalmente como

artista. À Hevelise Belloli, colega de trabalho, que cultivo uma amizade e um carinho especial, companheira de todos os momentos.

À Associação ProGoethe, e seus membros, o agradecimento por sempre acreditarem no meu trabalho enquanto artista, pelas oportunidades, a experiência adquirida e o apoio sempre dado. Dentre os membros destaco o Sr. Sérgio Maestrelli, espírito sensível, crítico, apaixonado pela cultura, com o qual aprendi muito, e tem assim a minha gratidão. A dona Giselda Trento Mazon, a minha gratidão, pela confiança e também por tudo que aprendi.

Aos meus amigos-irmãos, Deividi Fretta, Giulia Faquin, Paulina Serafin por estarem presente comigo em boa parte dos momentos da minha vida, inclusive nos momentos de difícil travessia, a eles todo o meu carinho. Ao amigo Julio Serafin, espírito atemporal, que me proporcionou a redescoberta comigo mesmo, também agradeço.

Dedico também um agradecimento especial à minha amiga-gêmea, museóloga Angela Peyerl, por toda a força, todo carinho, e oportunidades de crescimento, à amiga Karla Ribeiro pela ajuda mais que oportuna nos últimos instantes de escrita dessa pesquisa, bem como ao amigo, arqueólogo e historiador de além mar, José Filipe Pereira Ferreira, por todo o conhecimento, toda a força e energia a mim direcionada durante todo esse tempo.

Por fim, meus agradecimentos se direcionam a todos os professores que contribuíram para o meu desenvolvimento durante todo o período da graduação, a querida Eliana Ferreira, e principalmente as que também já foram minhas professoras e agora examinadoras compondo a minha banca de avaliação, Aurélia Regina de Souza Honorato e Odete Angelina Calderan. Um agradecimento ainda mais especial ao meu querido orientador Marcelo Feldhaus, um ser iluminado, sereno, que mais uma vez acreditou em meu potencial e me conduziu durante todo o percurso desta pesquisa, a minha mais sincera gratidão.

“Uma paisagem é um estado de alma”.

Henri-Frédéric Amiel

RESUMO

A investigação que aqui se desdobra consiste numa pesquisa cartográfica, que visa a partir do corpo, discutir sua relação com o espaço e a paisagem, e, portanto move-se no espaço pesquisado por meio da seguinte questão: “de que modo é possível identificar e estabelecer um diálogo poético entre corpo, espaço e paisagem?”. O percurso metodológico se orienta pelo conceito de rizoma elaborado por Deleuze e Guattari (2004), onde se alicerça a minha investigação. Conceitos e imagens compõem um emaranhado, uma rede, interligados num mapa e a partir daí são articulados uns aos outros, confrontando conceitos de autores diversos como Cauquelin (2007) na discussão da paisagem, Barthes (1981) para a fotografia, espaço com Bachelard (2000) entre outros. Durante o percurso de pesquisa, o meu corpo lança-se no espaço e na paisagem, onde por meio de um ensaio poético, é registrado a partir da linguagem fotográfica, ocorrendo assim diversas transformações ao longo do caminho. A percepção acerca do espaço se altera, bem como a percepção do próprio corpo que sofre uma transmutação de materialidades, conferindo-lhe um caráter transcendental. Sugere um corpo que se modifica de acordo com o espaço, amadurece, sendo materializado numa representação da dialética presentificada entre o espaço interno e externo. Condensando-se no “corpo dialético”, título dado à produção artística que vai constituindo-se ao longo do trajeto investigativo, apresentado como um corpo aberto no espaço e na paisagem, permeado por referências à produção de Helio Oiticica, onde também se faz necessária a presença não somente do espectador, mas “espectador-participador”, para que o processo artístico iniciado por mim aconteça em toda sua imanência.

Palavras-chave: Corpo; Espaço; Paisagem; Fotografia; Poesia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Obra: Planeta Marion (2011).....	14
Figura 2 – Obra: “Meu nome é Marion e tenho fome de carvão” (2011)	15
Figura 3 – Obra: “Deslocamento do território 2” (2012).....	17
Figura 4 – Obra: “Hollywood sign” (2014).....	18
Figura 5 – Obra: “Reconheci-me na paisagem” (2015)	19
Figura 6 - Rizoma fotográfico (2016)	24
Figura 7 – Imagem: “Série Silhuetas” – Ana Mendieta (1973 -1980).....	29
Figura 8 – Imagem: “Erva daninha alastrar” (2015).....	31
Figura 9 – Imagem: “A paisagem é uma invenção” (2016).....	33
Figura 10 – Imagem: Roberth Smithson caminhando em sua “Spiral jetty” (1970) ..	34
Figura 11 – Imagem: “Spiral jetty” – Roberth Smithson (1970)	34
Figura 12 – Imagem: “Homenagem a Roberth Smithson” (2013).....	35
Figura 13 – Imagem: “A descoberta do corpo” (2016).....	36
Figura 14 – Imagem: “Corpo aberto no espaço I” (2016)	37
Figura 15 – Imagem: “Sombra e luz de domingo” (2016).....	38
Figura 16 – Imagem: “Comunhão com a terra” (2016)	39
Figura 17 – Imagem: “Muito dentro do útero geopoético” (2016)	40
Figura 18 – Imagem: “Corpo-escultura” (2016)	41
Figura 19 – Imagem: “Putrefação” (2016)	42
Figura 20 – Imagem: “Entro o verde” (2016)	43
Figura 21 – Imagem: “A paisagem está em nós” (2016)	44
Figura 22 – Imagem: “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán” – Roberth Smithson (1969)	45
Figura 23 - Imagem: “A paisagem está em nós II” (2016)	46
Figura 24 – Imagem: “Desenho e poesia I” (2016).....	50
Figura 25 – Imagem: “Tarde arrefecida” (2016).....	51
Figura 26 – Imagem: “fecunda-me II” (2016).....	53
Figura 27 – Imagem: “fecunda-me I” (2016).....	54
Figura 28 – Imagem: “Fragmento poético I” (2016).....	55
Figura 29 – Imagem: “curvilíneo” (2016)	56
Figura 30 – Imagem: “Sugestão do caminho I” (2016)	58
Figura 31 – Imagem: “Sugestão do caminho II” (2016)	59

Figura 32 – Imagem: “Caixa-paisagem” (2016).....	60
Figura 33 – Imagem: “Bidê” (2016).....	61
Figura 34 – Imagem: “B11 Caixa Bólido 9” - Helio Oiticica (1964)	62
Figura 35 – Imagem: “Esboços” (2016).....	63
Figura 36 – Imagem: “Corpo Dialético” – Henry Goulart (2016)	64
Figura 37 – Imagem: “Tropicália” - Hélio Oiticica (2015)	65
Figura 38 – Imagem: “Corpo dialético II” (2016).....	66
Figura 39 – Imagem: “Caixa de fotografias materna” (2016).....	66
Figura 40 - Imagem: “Corpo dialético III” (2016).....	67

SUMÁRIO

1 CORPO EMBRIONÁRIO	11
2 CORPO CARTOGRÁFICO	22
3 CORPO, ESPAÇO E PAISAGEM.....	27
4 FOTOGRAFIA, IMAGEM E POESIA: A TRANSMUTAÇÃO DO CORPO	49
5 A FORMAÇÃO DO CORPO DIALÉTICO	57
6 CORPO ABERTO AO ESPAÇO.....	68
7 REFERÊNCIAS.....	70

1 CORPO EMBRIONÁRIO

(...) Ao final,
retornei à América,
ao Sul
reconheci-me naquela paisagem (...)
(GOULART, Henry; 2015)

A escolha da temática que envolve a paisagem, arquitetura e o espaço construído na urbe¹ para a pesquisa de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) surgiu a partir de diversas experiências que marcaram minha trajetória no curso de Artes Visuais – Bacharelado, sendo que todas se entrelaçam nos meus escritos de artista, poemas, desenhos, registros fotográficos, conectados ao campo espacial das geopoéticas², sendo que tal termo só viria a conhecer e confrontar com o que vinha produzindo e pensando, no ano de 2011, durante a 8ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre/RS que trazia como tema sob título de “Ensaio de Geopoética”.

Acredito que desde criança tenho sido estimulado e atraído por tais questões, inclusive a cartografia³, lembro-me bem que os livros da então disciplina de Estudos Sociais eram os meus preferidos, com seus mapas, alguns temáticos, representando cidades, espaços e lugares. Ali eu me imaginava percorrendo as vielas, habitando as construções, inventando e (re) inventando vidas para aqueles lugares. Recordo também que era eu, nas brincadeiras com outras crianças que desenhava os mapas de localização das nossas cabanas em meio aos eucaliptos localizados em um terreno atrás da minha casa em Urussanga/SC.

Em uma determinada época, quando nossa casa estava em processo de ampliação, construí no quintal, junto a uma pequena faixa próxima ao muro de casa uma pequena cidade, para isso utilizei os restos de pisos, tijolos e telhas. Havia uma única avenida com diversas casas e estabelecimentos, e ao final, um palco feito com azulejos, tijolos e uma lata metálica de biscoitos imitando uma base arredondada, ou seja, era nitidamente uma leitura do palco do parque municipal de Urussanga, lugar

¹ Meio geográfico e social definido por uma aglomeração humana. O mesmo que cidade. Disponível em: <http://www.lexico.pt/urbe/> Acesso em: 11 abr. 2016.

² Conceito elaborado pelo escritor franco-escocês Kenneth White, no qual se busca desenvolvimento de uma relação sensível com a Terra, onde o ser humano e o mundo compõem um único universo integrado. O termo será retomado em breve onde será discutido em consonância com a temática pesquisada. (GOULART, 2016)

³ A cartografia é a ciência da representação gráfica da superfície terrestre, tendo como produto final o mapa. Ou seja, é a ciência que trata da concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas. Disponível em: <http://www.sogeografia.com.br/Conteudos/GeografiaFisica/Cartografia/> Acesso em: 8 jun. 2016.

onde desde muito pequeno freqüentei com meus pais e onde acredito ter tido minhas primeiras experiências multissensoriais.

Em outra época, construía a partir de caixas de papelão, prédios, casas, lojas, shoppings centers, passava horas debruçado me dedicando, muitas das vezes até de madrugada. O tempo passava, eu crescia e toda a minha família achava que eu seguiria a carreira de arquiteto, no entanto, percebo hoje que tudo aquilo era muito mais por um prazer poético de *mímesis*⁴, de representação da forma do que de técnica ou algo assim que me levasse a ser um arquiteto algum dia, mas claro, deixo registrado aqui o meu grande interesse por esta área e seus projetos fabulosos que sempre me encheram e enchem os olhos.

Outra lembrança que foi acionada com o desdobramento desta pesquisa foi a de quando tinha aproximadamente uns 13 anos assisti um documentário na televisão sobre a origem da fotografia, remontando a sua época mais distante, em que foram utilizadas câmaras escuras por pintores para melhor desenhar os seus modelos de corpo humano, a paisagem... E assim desenvolvi minha própria câmara escura com uma lata de papelão, onde numa das paredes fiz um orifício e posteriormente coloquei uma lente de um velho binóculo, desta forma a imagem do exterior projetava-se na parede oposta no lado interno sob uma folha branca de papel. Costumava ficar por muito tempo andando ao redor de casa, com um pano preto por cima da cabeça e com ela enfiada dentro da lata a observar as flores do jardim, as árvores do quintal.

Após um tempo, inverti o processo, com uma caixa de sapatos, criei um projetor de imagens e com lentes de uma lupa de aumento e espelhos, projetava-as rudimentarmente nas paredes brancas e escuras do meu quarto. O gosto pela imagem, e seus processos construíram-se em mim desde muito tempo.

No entanto, tudo isso parece ter ficado um pouco adormecido, como uma videira no inverno, mas que desperta na primavera com brotos verdes e cheios de vida. E assim foi. Quando eu já estava na universidade, na terceira fase do Curso de Artes Visuais, cursando a disciplina de Iconografia e Cultura Regional⁵. Despertei para tudo isso, os brotos ressurgiram viçosos, senti uma grande identificação com a

⁴ Do gr. *mímesis*, “imitação” (*imitatio*, em latim), designa a acção ou faculdade de imitar; cópia, reprodução ou representação da natureza (CEIA, 2010). Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/business-directory/6933/m%C3%ADmesis/mimese/>. Acesso em: 11 abr. 2016.

⁵ A disciplina de Iconografia e Cultura Regional é pertencente a matriz 03 do Curso de Artes Visuais – Bacharelado da UNESC.

disciplina e os assuntos tratados, tornando-se uma referência artística para minha poética pessoal. Desenvolvi uma pesquisa juntamente com a minha colega de classe Maria Angelina Ten Caten, onde pesquisamos e selecionamos diversas casas históricas pertencentes ao patrimônio cultural da minha cidade – Urussanga/SC que depois de fotografadas por mim foram abstraídas em desenho que foi aplicado posteriormente por meio da serigrafia em bolsas de algodão cru. A paisagem da cidade estava ali, deslocada e em outra superfície conforme destaca a autora Kátia Canton,

Dialogar com o espaço é também compor uma tapeçaria sonora, visual e tátil, vislumbrando a diversidade idiossincrática de seus habitantes, sua arquitetura, sua sinalização, seus códigos cotidianos. Conversar com tudo isso é abraçar o caos e se emocionar com o estranhamento. (2009a, p.22)

Desde então, meu olhar passou a percorrer todos os cantos da minha cidade. Passei a desenhá-la e fotografá-la numa tentativa de extrair uma certa poesia de suas ruas, paredes e janelas centenárias. Recolhendo detalhes e por vezes até trazendo pra casa pedaços de calçadas, restos de paredes, azulejos, enfim, todo o tipo de fragmento que poderia compor esse quebra-cabeça que é o espaço que habitamos.

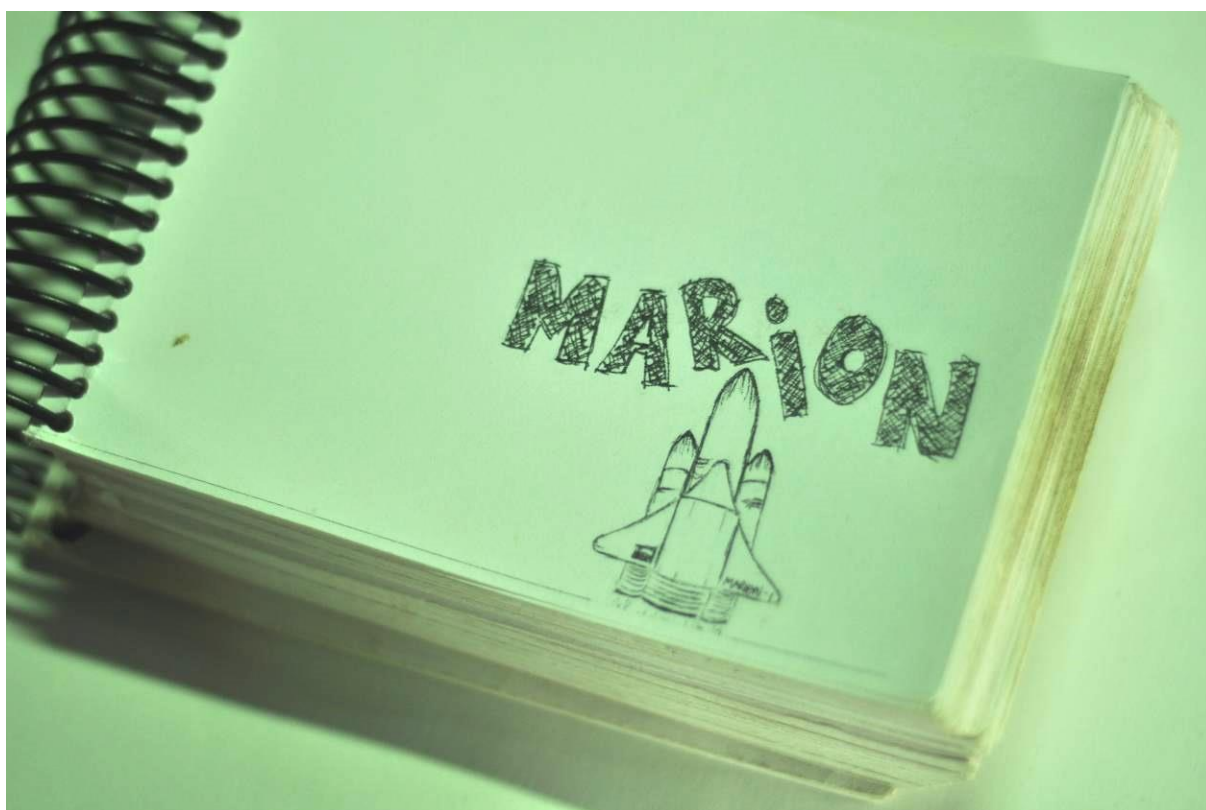
No decorrer da minha recente trajetória artística tenho participado de exposições e em quase todas tenho optado de algum modo em meu processo versar com o espaço circundante.

Em minha primeira exposição coletiva, intitulada Imagem/Cidade, com curadoria de Helene Sacco⁶, no ano de 2011, desenvolvi uma animação que era apresentada por meio de um *flipbook*, batizada de Planeta Marion (Figura 01). A produção nasceu da observação de uma determinada paisagem da cidade de Urussanga onde o solo foi escavado pela Marion, uma grande escavadeira destinada a retirar a camada de solo superficial juntamente com as pedras do

⁶ Artista e pesquisadora, é doutora em Arte Visuais, com linha de pesquisa em Poéticas Visuais no PPGAV/UFRGS (2014). Orientação Profa. Dra. Elida Tessler. Possui Mestrado em Artes Visuais, com ênfase em Poéticas Visuais, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul UFRGS(2009). Especialização e Didática e Metodologia de Ensino Superior(2004). Bacharelado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas (1999). Atua como pesquisadora nos seguintes temas: Objeto, desenho e palavra, com ênfase de pesquisa em objetos cotidianos, invenções e (re)fabricações, inventários ordinários e relações entre arte e literatura. É professora na área da Escultura em disciplinas de percepção tridimensional e espacial nos cursos de Artes Visuais na modalidade Licenciatura e Bacharelado; Design gráfico e digital na UFPEL/Pelotas-RS. Currículo lattes completo disponível em: <http://lattes.cnpq.br/7729369777149419>.

terreno para que se possa fazer o processo de mineração a céu aberto. Distanciando assim do aspecto original com vegetação, como um corpo dissecado, sem a pele, assemelhando-se muito com a superfície desértica de outros planetas, como a lua ou marte por exemplo.

Figura 1 - Obra: Planeta Marion (2011)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Já na segunda exposição coletiva que participei em 2012, produzi um bolo de carvão feito para a exposição "O Eu é um outro", que teve curadoria de Fernando Boppré⁷ realizada na galeria da Fundação Cultural de Criciúma.

⁷ Graduado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2004). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História Cultural - UFSC (2009). Atualmente é Chefe de Serviço e Diretor Substituto do Museu Victor Meirelles/IBRAM/MinC. Foi professor do Curso de Museologia do Centro Universitário Barriga Verde (UNIBAVE), diretor do Museu Hassis e presidente do Fundo Municipal de Cinema de Florianópolis. É diretor do filme "Pequenos Desencontros" (2011) e um dos fundadores das Edições de Percurso: www.edicoesdepercurso.com.br Tem experiência na área de Artes, Museus e História, com ênfase em história cultural, história da arte, museologia, patrimônio, produção cultural, curadoria e audiovisual. Crítico e curador. Currículo lattes completo disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0328018707641702>

No emaranhado disperso da vida cotidiana, afinal, procuramos o eu através do outro, rastreamos nossas histórias e abrimos nossos diários íntimos na tentativa de nos oferecer verdadeiramente para o mundo. É essa troca genuína de memórias e sentidos que buscam os artistas contemporâneos. (CANTON, 2009a, p.35)

Numa dinâmica semelhante a esta, mas por proposição do curador, meu eu foi deslocado e assim assumi os desejos da escavadeira Marion, algo bastante comum na contemporaneidade. Seguindo a mesma linha temática do projeto anterior, o bolo de carvão (Figura 02), feito de argila, carvão e pastagens, é a materialização do desejo da Marion, que faminta por carvão, devorou quilômetros de nossas paisagens.

Figura 2 – Obra: “Meu nome é Marion e tenho fome de carvão” (2011)



Fonte: acervo do artista pesquisador

A ideia da construção do bolo surge de uma visita a campo feita em um local escavado, onde vi um barranco cortado ao meio como uma fatia de um bolo com diversas camadas de diferentes tipos de argila, resíduos e rejeitos de carvão.

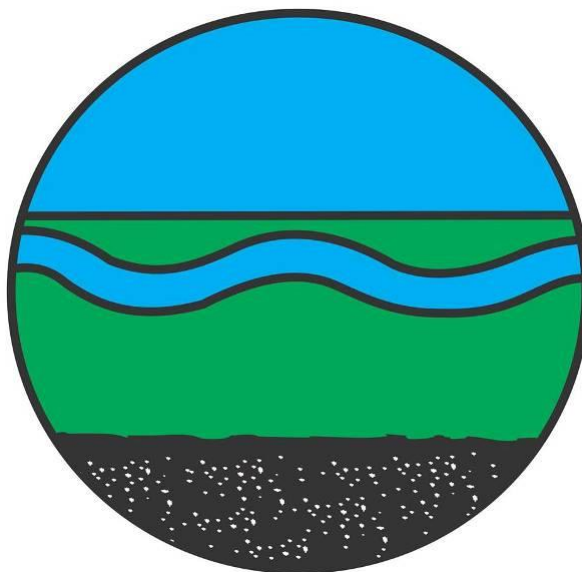
Minha terceira produção artística, fez parte da exposição coletiva "Paisagem Pretexto", com curadoria de Cláudia Zimmer⁸, realizada na Galeria Octávia Gaidizinski, em Criciúma, no ano de 2012. Seguindo a mesma temática da produção artística anterior, mas com alguns desdobramentos conceituais, onde já compreendia a paisagem representada em outras superfícies, intitulada "Deslocamento do território 2", a produção versou sobre uma paisagem deslocada de seu contexto inicial, o brasão oficial do município de Urussanga que a contém *a priori*, inspirado nos elementos que compõem a paisagem da cidade apreendidos por aqueles que o fizeram, conforme nos traz Cauquelin:

Pela janela, vejo, portanto, algo da natureza, extraído da natureza, recortado em seu domínio. A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve. (CAUQUELIN, 2007, p.143)

Durante a exposição, a imagem abaixo (Figura 03), impressa em vinil esteve exposta na galeria, sendo que durante o momento de abertura aconteceu um segundo deslocamento da paisagem com a distribuição de *bottons*, contendo a mesma imagem. Após este momento, os *bottons* restantes ficaram dispostos sobre um praticável ao alcance de todos que possivelmente visitassem a exposição.

⁸ Artista, licenciada em Artes Plásticas pela Universidade do Estado de Santa Catarina, mestre e doutora em Artes Visuais com ênfase em Poéticas Visuais pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Atualmente realiza pós-doutoramento em Processos Artísticos Contemporâneos no PPGAV-UDESC, sob a supervisão da Profa. Dra. Regina Melim. Leciona no Instituto Federal Catarinense. É editora da Revista-Valise e integrante do grupo de pesquisa Veículos da Arte (CNPq-UFRGS) e do grupo de pesquisa Proposições artísticas contemporâneas e seus processos experimentais (CNPq-UDESC). Tem experiência na área de artes e vem pesquisando questões relacionadas à semi-visibilidade e à paisagem, sendo esta última pensada a partir de sua percepção e de suas concepções. Investiga também a prática do deslocamento na arte contemporânea, bem como a fotografia e suas múltiplas conexões e desdobramentos com a pintura, a publicação, entre outros meios. Pesquisa os títulos nas artes visuais, tendo como ponto de partida sua produção artística pessoal. Como artista-viajante interessa-se pelas sensações advindas do processo *in loco* combinadas às impressões despertadas pelos nomes dos lugares visitados. Currículo lattes completo disponível em: <http://lattes.cnpq.br/9336278498807714>

Figura 3 – Obra: “Deslocamento do território 2” (2012)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Em 2014 participei de outra coletiva de artistas, intitulada “Nenhuma Intenção Revolucionária”, que teve como curador, Fernando Lindote⁹, onde num dos encontros que tínhamos, apresentei uma imagem que havia feito de uma carteira de cigarros da marca Hollywood que ao rasgar e retirar somente a parte da tipografia, e posicionar sob um monte de terra próximo, criava uma *mímesis*, em escala reduzida da paisagem original localizada em Los Angeles, nos Estados Unidos.

⁹ Fernando Lindote é artista plástico nascido em 1960 na cidade de Sant’Ana do Livramento (RS). Viveu alguns anos em Porto Alegre, mas escolheu viver em Florianópolis. Lindote é um dos artistas mais interessantes da arte contemporânea brasileira, principalmente por sua variedade e diversidade de recursos visuo-conceituais. Atua no sistema da arte desde 1977, com passagem por importantes eventos e instituições, como a Bienal de Arte de São Paulo, Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, Bolsa Vitae, Museu de Arte Contemporânea de Curitiba, Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, Museu Victor Meirelles, em Florianópolis, Centro Cultural de España, em Montevideu, Itaú Cultural, em São Paulo, e Panorama da Arte Brasileira no Museu de Arte Moderna, também em São Paulo. Disponível em: <http://interartive.org/2014/04/entrevista-fernando-lindote>.

Figura 4 – Obra: "Hollywood sign" (2014)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Durante a exposição, ocorrida na galeria de Arte Helen Rampinelli, na cidade de Criciúma, a imagem (Figura 04) reproduzida centenas de vezes como um cartão postal, ficou disponível em um display de acrílico podendo cada um que quisesse levá-lo consigo. Essa proposição vem ao encontro dos escritos de Cherem (2012, p.10) quando destaca que:

As paisagens sinuosas e as refrações da memória às topografias que demandam um encontro imagético, produzido pelo olhar vagaroso e despreocupado, sem pressa de regressar, capaz de encontrar no estranhamento aquilo que era a surpresa buscada, ainda que sem o supor.

Explorar o espaço, portanto, é um exercício constante para mim, que há tempos já havia me identificado com a figura Baudelairiana do *flâneur*,¹⁰ ao percorrer as ruas da cidade, com câmera e caderno em mãos, em busca de vestígios, sinais,

¹⁰ O termo *flâneur* vem do francês e tem o significado de "vagabundo", "vadio", "preguiçoso", que por sua vez vem do verbo francês *flâner*, que significa "para passear". Charles Baudelaire desenvolveu um significado para *flâneur* de "uma pessoa que anda pela cidade a fim de experimentá-la". (VILELA, 2009) Disponível em: <http://caroltsv.blogspot.com.br/2009/03/o-que-e-flaneur-o-termo-flaneur-vem-do.html>. Acesso em: 11 abr. 2016.

matéria-prima para a minha arte. Torno-me assim um narrador visual que experimenta cada detalhe visual da cidade, que vê, sem ser visto, sem participar, apenas registra, na forma de desenho, fotografia ou poesia. Essa última, com grande importância, não menosprezando as demais, no entanto, a palavra escrita, por ser mais objetiva em certa medida, foi um meio pelo qual consegui expressar e assim me entender e me guiar melhor pelos caminhos ainda em construção dos meus processos poéticos artísticos.

Paralelo e em meio a este processo de escrita poética após alguns acontecimentos voltei a habitar o meu próprio corpo, que há tempos não dava a importância devida. Houve uma redescoberta, passei a reconhecer-me nele e dentro dele. Em meus processos poéticos correntes inseriu-se, portanto, o meu corpo, por meio de suas formas, acompanhado de sua identidade e seus anseios latentes. O meu corpo agora começa vagarosamente a se fazer presente nos processos, torna-se habitante dos espaços que antes eram preenchidos por outras identidades.

Figura 5 – Obra: “Reconheci-me na paisagem” (2015)



Fonte: acervo do artista pesquisador

No entanto, mesmo com o exercício e o esforço contínuo para

compreender os meus processos e caminhos a serem percorridos, o desdobramento essencial apenas ocorreu dias depois a escrita de uma determinada poesia, quando a reli e dela extraí o seguinte fragmento: “Reconheci-me na paisagem”, foi como uma centelha, pois há tempos buscava uma maneira de tirar toda àquela minha poesia do papel como vinha escrevendo, à outras instâncias, e que assim pudessem se relacionar com o espaço, a paisagem, o corpo.

Para mim, esse momento representou a solução de um problema artístico e estético, e significou principalmente, o desdobramento para diversas outras atividades criadoras, inclusive, tendo o corpo como base dos processos subsequentes. Em uma tábua de aproximadamente 70cm x 20cm, escrevi o tal fragmento poético, por meio de formas alfabéticas já prontas e como um alquimista, converti minha poesia etérea em matéria. Agora ela possui massa, volume e forma, e assim pode habitar o espaço e relacionar-se com ele e ao ser fotografado segurando em mãos o tal fragmento poético (Figura 05), tem início, de forma bastante tímida, um processo ainda desconhecido pra mim.

Nas obras contemporâneas, em suas sensibilidades diversas, o corpo assume os papéis concomitantes de sujeito e objeto, que aparecem mesclados de forma a simbolizar a carne e a crítica, misturadas. (CANTON, 2009b, p.24)

O meu corpo agora torna-se sujeito central na construção da minha própria arte. Assume uma nova postura ao buscar inserir-se e relacionar-se com o espaço, a paisagem. Promove relações com o que está em sua volta ao reconhecê-lo como extensão da sua identidade.

Todos esses processos vivenciados, as transformações ocorridas em meu âmago, fizeram surgir em mim a vontade de saber mais sobre como ocorrem as relações entre o corpo, no caso o meu, e o espaço que habito, onde me construo diariamente e tenho portanto uma relação mais íntima, passível de estudo.

Surgem diversos questionamentos, entre eles o principal que me move, o problema principal de minha pesquisa: “de que modo é possível identificar e estabelecer um diálogo poético entre corpo, espaço e paisagem?”, Seguido das seguintes questões que irão nortear-me durante toda a pesquisa: É possível promover o diálogo entre ambos? Em que sentido corpo, arquitetura e paisagem podem dialogar? Quais as linguagens artísticas são as mais apropriadas? Busco

assim, aproximar corpo, espaço e paisagem nos espaços e paisagens pesquisadas e compreender assim as relações estabelecidas enquanto arte.

A investigação inicia-se ao confrontar no próximo capítulo que segue, os conceitos de corpo, espaço e paisagem ao ensaio poético registrado por meio da fotografia. Ali, meu corpo, traduzido em espectro, reduzido a uma fina superfície, mas profundamente entregue ao espaço, dialoga com diversos pensadores na ânsia de compreender a sua relação, enquanto corpo localizado na contemporaneidade, onde tudo se organiza em trama, se une, se hibridiza, transmuta os estados físicos, não havendo, portanto limites que estabeleçam as fronteiras de onde inicia ou de onde termina. Um infinito devir.

Dando seqüência a ampla discussão do corpo e de seu movimento de transformação ao se articular no espaço e na paisagem, discuto no segundo capítulo, as linguagens artísticas que utilizo durante a investigação, e que ao mesmo tempo fornecem seu título, “Fotografia, Imagem e Poesia”. Ao discuti-las trago também a relação que estabeleço entre elas em meu processo de criação, onde o corpo, de modo bastante sutil, transmuta, desmaterializa, troca de estado físico, se estrutura e se manifesta em diferentes materialidades, bem como, encarna o próprio espaço e a paisagem, típico de um corpo contemporâneo.

Por fim, o corpo fundido ao espaço e a paisagem, surge no terceiro capítulo como um grande corpo dialético, que ao mesmo tempo compreende o espaço externo e interno. O terceiro e último capítulo condensa ao discutir e referenciar as origens dos processos, o artefato construído ao longo do percurso cartográfico percorrido pelo corpo que se desdobrou e se abriu no espaço. Nele fica evidente onde o corpo dialético foi gerado, ou seja, fruto de uma paisagem, de um espaço definido, além é claro, de um longo processo de maturação no “útero geopoético”.

O decorrer da pesquisa também deixa evidente o quanto todo o processo está enviesado, há cordões “umbilicais” que unem a produção como um todo, não há espaço para geração espontânea, tudo perpassa o corpo e seus sentidos, nascem nele e se ramificam a partir dele. Trazem à tona memórias do corpo que se complementam e constroem o caminho a ser percorrido.

2 CORPO CARTOGRÁFICO

Este trabalho segue a linha de pesquisa de Processos e Poéticas: Linguagens, do Curso de Artes Visuais Bacharelado da Universidade do Extremo Sul Catarinense – UNESC, campo este onde se desenvolvem pesquisas de concepções teóricas e processos de criação contemplando as linguagens artísticas. Arte, linguagens e contextos dos fenômenos visuais¹¹. Sendo que para a autora Minayo (2009, p.16) entende-se como pesquisa:

[...] a atividade básica da Ciência na sua indagação e construção da realidade. É a pesquisa que alimenta a atividade de ensino e a atualiza frente à realidade do mundo. Portanto, embora seja uma prática teórica, a pesquisa vincula pensamento e ação.

Lembrando que diferente de outras áreas do conhecimento a pesquisa em arte ou sobre arte tomam rumos de certa forma de ordem abstrata e subjetiva. Para Zamboni (2006, p.51) “Os problemas em arte, normalmente, não são de senso comum, suas soluções não preenchem necessidades imediatas de ordem material.” Isto é, nossas pesquisas não irão encontrar uma solução prática, mas sim contribuir para a compreensão de um fragmento do grande mosaico chamado arte, e nesse caso refletir sobre meu processo artístico articulado ao referencial de arte já preconizado por outros artistas.

No entanto, ao iniciar esta pesquisa, ainda nas etapas de delimitação do tema, confesso, já me preocupava o fato de ter de encaixar-me em uma metodologia, algo duro e fechado, que não raro, torna-se insuficiente para adentrar territórios tão etéreos como o da arte, ao pesquisar somente o objeto, relegando os seus processos. Desta forma, recorro à cartografia, um método de pesquisa aberto, que não pressupõe um postulado de regras a serem seguidas, como destaca Passos (2015, p.76):

Encontramos na cartografia, um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (Deleuze e Guattari, 1995; Guattari, 1986), um caminho que nos ajuda no estudo da subjetividade dadas algumas de suas características. Em primeiro lugar, a cartografia não comparece como um método pronto, embora possamos encontrar pistas para praticá-lo. Falamos em praticar a cartografia e não em aplicar a cartografia, pois não se trata de

¹¹ Regulamento disponível em: <http://www.unesc.net/portal/capa/index/42/2479/> Acesso em: 21/04/16 às 19 horas.

um método baseado em regras gerais que servem para casos particulares. A cartografia é um procedimento *ad hoc*, a ser construído caso a caso [...].

Ao praticar a cartografia em minha pesquisa, portanto, não irei propor um caminho linear a ser percorrido, mas sim um caminho rizomático, indo ao encontro aos escritos de Dias (2013, p.95): “contra uma homogeneidade metodológica que é histórica, é necessário pensar em redes, em rizomas brotados no tempo e espalhados no espaço para explorar a profusão de temporalidades [...]”. Sendo assim, as interações realizadas entre o eu e o meu objeto de investigação e os efeitos do processo de pesquisar irão traçar o próprio caminho da pesquisa, onde um caminho leva a outro, pois segundo Passos (2015, p.17):

O desafio é o de realizar uma reversão do sentido tradicional de método – não mais um caminhar para alcançar metas prefixadas (*metá-hodos*), mas o primado do caminhar que traça, no seu percurso, as suas metas¹. A reversão, então, afirma um *hódos-metá*. [...]

De acordo com Deleuze e Guattari (2004, p.22): “Diferente é o rizoma, mapa e não decalque. Fazer o mapa, não o decalque. A orquídea não reproduz o decalque da vespa, ela compõe um mapa com a vespa no seio de um rizoma” [...]. Isto quer dizer, a pesquisa não possui uma estrutura central, um molde que se repete, um modelo a ser seguido infinitamente, até mesmo porque, segundo os autores, “O mapa é aberto, conectável, em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente.”[...]. (2004, p.22).

É por meio do referido mapa que se estrutura a minha investigação. Conceitos e imagens, compõem um emaranhado, uma rede, onde todos se interligam uns ao outros sem ter um ponto central, de onde possivelmente partiriam todos os demais, ao contrário, pode-se fazer a leitura do mesmo, partindo de qualquer ponto do mapa (Figura 06), como o rizoma proposto por Deleuze.

O caminho, portanto, a ser percorrido, surge de maneira bastante intuitiva, e o corpo desdobrado em suas mais variadas formas, por meio das imagens, ao mesmo tempo que se fragmenta, torna-se um só corpo.

Figura 6 - Rizoma fotográfico (2016)



Fonte: Acervo do artista pesquisador

A pesquisa praticada enquanto um rizoma, isto é, cartográfica, não possui um eixo central, como um pivô, onde dele saem as ramificações, pois todos os caminhos estão conectados por todos os lados e dimensões, sendo essa uma das características principais para a sua compreensão. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*.”[...] (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p.37). Além disso, possibilita ao cartógrafo, que ele seja subsidiado por diversas fontes, onde todos os caminhos podem ser percorridos e desdobrados. Conforme Rolnik,

[...] Todas as entradas são boas, desde que as saídas sejam múltiplas. Por isso o cartógrafo serve-se de fontes as mais variadas, incluindo fontes não só escritas e nem só teóricas. Seus operadores conceituais podem surgir tanto de um filme quando de uma conversa ou de um tratado de filosofia. O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, transvalorando. [...] (2014, p.65).

Dentro dessa mesma perspectiva, partilho da abordagem metodológica denominada a/r/tografia, desenvolvida entre os anos 70 e 80 por estudos feitos por Elliot Eisner na Stanford University nos Estados Unidos. Ela sugere que o pesquisador coloque a criatividade à frente do processo de pesquisa, sendo que o seu ponto de maior importância é sabermos como desenvolver inter-relações entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento.

A a/r/tografia busca o sentido denso e intenso das coisas e estuda formatos alternativos para evocar ou provocar entendimentos e saberes cujos formatos tradicionais da pesquisa não podem ou conseguem possibilitar. Mover-se para além das tradicionais dissertações e teses baseadas em texto para acolher discursos complexos possíveis e comuns dentro das artes gera um sistema novo de troca em que a PEBA¹² se revela como uma modalidade provocativa de fazer pesquisa. (DIAS, 2013, p.25)

Diferenciando-se, portanto de métodos tradicionais de fazer pesquisa, a a/r/tografia se apropria de maneiras alternativas para produzir conhecimento, indo além do que já é feito nos outros modelos, inclusive para que isso ocorra, a a/r/tografia privilegia tanto a linguagem escrita, quanto a visual, construindo desta forma uma pesquisa híbrida, mestiça, onde os conhecimentos oriundos de formas tão distintas confluem-se, como destaca Dias:

¹² Pesquisa educacional baseada em arte (DIAS, 2013).

A a/r/tografia é uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) quando eles se encontram em momentos de mestiçagem e hibridização. A/R/T é uma metáfora para: Artist (artista), Researcher (pesquisador), Teacher (professor) e graph (grafia/representação). Na a/r/tografia saber, fazer e realizar se fundem. Elas se fundem e se dispersam criando uma linguagem mestiça, híbrida. [...] (2013, p.76)

Diante da adoção da a/r/tografia como método, proponho como tema central: Corpo, espaço e paisagem, confluindo para o seguinte problema de pesquisa: “de que modo é possível identificar e estabelecer um diálogo poético entre corpo, espaço e paisagem?” A pesquisa apresenta ainda as seguintes questões norteadoras: “é possível promover o diálogo entre ambos?”, “em que sentido corpo, espaço e paisagem podem dialogar?”, “quais as linguagens artísticas são as mais apropriadas?”. Como objetivo geral busco “aproximar corpo, espaço e paisagem e compreender as relações estabelecidas enquanto arte”, sendo os objetivos específicos: “possibilitar uma nova relação com o espaço, diferente da usual”, “promover uma nova percepção acerca do lugar do corpo” e “registrar os desdobramentos poéticos ocorridos”.

Dessa forma, ao praticar a referida metodologia, busco contribuir com a área de linguagens e contextos dos fenômenos visuais, desenvolvendo uma narrativa poética que faça entrecruzar os caminhos da linguagem visual e escrita, num ensaio geopoético onde meu próprio corpo será fotografado/representado por meio de desenhos junto ao espaço e a paisagem em confluência com a escrita poética e/ou sobre os processos, gerando assim, possibilidades de desdobramentos para outras narrativas, como descreve DIAS (2013, p.51):

[...] Entretanto, penso que o desafio do investigador deve ser mais ambicioso e tentar desenvolver paralelamente narrativas autônomas (textual e visual) que se complementem, entrecruzem e permitam que surjam espaços para criar novos significados e relações. [...].

Portanto, não há no momento uma definição completa do que será apresentado ao final da pesquisa enquanto obra, visto que: “enquanto as formas tradicionais de pesquisa geralmente adotam um modelo para divulgação de seus resultados de investigação, não existem modelos para a/r/tógrafos. Não existe uma maneira apropriada ou errada de representar um projeto a/r/tográfico. [...]” (DIAS, 2013, p.33). Esta será construída de modo processual, acompanhando os rumos que a investigação irá tomar por meio dos processos artísticos citados.

3 CORPO, ESPAÇO E PAISAGEM

Ao refletir a tríade que proponho em minha pesquisa, composta por corpo, espaço e paisagem, penso-a como algo único, sem divisões, de modo a formar uma só trama no tecido da minha investigação, típico de nossa contemporaneidade, onde os conceitos avançam e sobrepõem-se aos demais, num processo quase antropofágico¹³, onde tudo é engolido, digerido e desdobrado para assim dar conta da complexa pluralidade que forma a arte contemporânea como nos confirma Cocchiarella:

O mundo contemporâneo não mais valoriza a pureza, inclusive estilística, buscada obsessivamente pelos artistas modernos em nome da interface, da multidisciplinaridade, e logo a contaminação, a hibridização e o ecletismo. O mundo contemporâneo é absolutamente impuro e isto é para ele um valor. (2007, p.72)

E a essa “impureza”, que serviu de solo fértil, devemos o surgimento de diferentes modos de fazer arte, que aproximaram arte e sujeito, onde os limites existentes entre a arte e a vida, o espaço interno da galeria e o espaço externo, foram dissolvidos num processo de desterritorialização, assim como o próprio corpo, que perde a sua condição de objeto de representação e possível mercantilização, e torna-se efetivamente meio pelo qual a arte acontece, ou seja, o corpo compreendido como apresentação.

[...] Ao enfatizar o corpo como arte, estes artistas impuseram a predominância do processo sobre o produto e deslocaram a produção de objetos representativos para a apresentação de ações. Dessa maneira, estenderam os limites formais da pintura e da escultura para o tempo real e o movimento no espaço. A arte afastou-se dos postulados puramente formalistas e do objeto-mercadoria, produzindo obras de caráter híbrido, nas quais se propunha a ruptura do limite entre o ficcional e o factual. [...]. (NAZARIO; FRANCA, 2006, p.75)

No entanto, muito antes do corpo adquirir tal *status*, vale lembrar que a figura humana foi amplamente representada pelos egípcios, aperfeiçoada e desnudada pelos gregos, muitas das vezes buscando uma representação ideal por

¹³ Em sua acepção original, “antropofagia” designa as práticas sacrificiais comuns em algumas sociedades tribais – algumas sociedades indígenas do Brasil, por exemplo -, que consistiam na ingestão da carne dos inimigos aprisionados em combate, com o objetivo de apoderar-se de sua força e de suas energias. A expressão foi utilizada metaforicamente por uma das correntes do modernismo brasileiro, querendo significar uma atitude estético-cultural de “devoração” e assimilação crítica dos valores culturais estrangeiros transplantados para o Brasil, bem como realçar elementos e valores culturais internos que foram reprimidos pelo processo de colonização. (OLIVEIRA, 2016) Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/antropofagia>. Acesso em: 11 abr. 2016.

meio de postulados técnicos e até mesmo sendo censurada com a disseminação do cristianismo na Europa medieval.

Após o período medieval, tem início o renascimento, inspirado na antiguidade clássica, o humano torna-se o centro das questões, inclusive a representação do corpo na arte, mas dentro de um contexto distinto e com uma concepção diferente daquela anterior, segundo Matesco:

a retomada do nu no Renascimento reativa normas antigas, mas no contexto de uma concepção de corpo já distante da vigente na Antiguidade. Com a busca da harmonia e das proporções, a pintura se propõe a fundar a beleza visível do corpo humano sobre uma harmonia interior. [...] (2009, p.24)

No início do século XX, em meio ao cenário da Primeira Guerra Mundial, que segundo Matesco (2009, p.36) “fornece ao mundo imagens de destruição não apenas da paisagem, mas de todas as esperanças do projeto humanista.” Tem início o processo de desintegração da figura humana na arte, protagonizado pelos artistas das vanguardas modernistas, que retiram o homem do centro, destruindo a sua forma anatômica, indo, portanto em direção oposta à representação clássica do corpo humano realizada até então.

A virada acontece a partir dos anos 50, quando surge nos Estados Unidos na valorização do gesto, no movimento desempenhado pelo corpo do artista ao executar a sua obra passando também a fazer parte do processo artístico. Como exemplo, podemos citar o caso de Jackson Pollock que segundo Pires:

[...] transforma o ato de pintar num evento e leva a arte visual a percorrer os caminhos das artes cênicas. Dessa experiência nasce a *body art*, na qual o artista se coloca como obra viva, usando o corpo como instrumento, destacando sua ligação como o público e a relação com o tempo-espço”. (2003, p.69)

Sendo assim, o corpo do artista passa a ser encarado como uma extensão do próprio espaço a ser explorado pela arte. Houve assim uma mudança na percepção do ato. Para Matesco, “a arte muda a partir de então, pois a ação pictórica tornou-se tão importante quanto o que estava sendo criado. A atenção deslocou-se gradualmente da pintura como um objeto e focou-se no próprio ato de pintar [...]” (2009, p.42).

É, portanto no período compreendido entre os anos 60 e 70 que tem início o *happening* e a *performance*, sendo que de acordo com Pires (2003, p.73)

“[...] a *performance* baseia-se na *collage*, técnica criada por Marx Enerst (1891-1976), que consiste na justaposição e na colagem de imagens não relacionadas [...] difere do *happening*, porque em vez de um ritual, trata-se agora de um espetáculo. [...]”, ambos utilizando-se do próprio corpo para fazer arte, isto é, tem início a presença do “corpo artista” na arte contemporânea, como descreve Canton:

O “corpo artista”, expressão cunhada pela pesquisadora Christine Greiner, é justamente o corpo que vibra na contramão desse panorama de idealização. Sua potencia está na forma como ele ajudaria a humanidade a se alimentar de conhecimentos com base na desestabilização de antigas certezas. (2009a, p.25)

Na tarefa portanto de desestabilizar certezas com o próprio corpo e aproximar arte e vida, entra em ebulição diversas produções, diversos artistas, uma característica marcante desse período. Segundo Nazário e Franca (2006, p.75), “Em Tóquio, em Nova Iorque, em Paris, em Viena, em Buenos Aires, no Rio de Janeiro, alguns artistas usam seus corpos como material das artes visuais, com a intenção de colocar a arte num lugar mais próximo da vida”, entre eles, destaco a artista nascida em Cuba, mas naturalizada nos Estados Unidos, Ana Mendieta. Sua obra além de ter o seu próprio corpo como tema, cria a partir dele um diálogo com o espaço, a natureza e a paisagem (Figura 07).

Figura 7 – Imagem: “Série Silhuetas” – Ana Mendieta (1973 -1980)



Fonte: <http://sites.la.utexas.edu/senior-seminar/2012/02/19/where-is-ana-mendieta-by-jane-blocker/>

De acordo com Silva, “[...] o corpo contemporâneo perdeu densidade e profundidade, tornou-se etéreo e superficial: ao transportarmos a profundidade para a superfície, na tentativa de visualizarmos o interior, a espessura do corpo passou a ser da película que suporta a sua imagem [...]” (1999, p.21). Isso é bastante significativo, visto que o corpo, para ser corpo, necessita um volume, ocupar um lugar no espaço, indo de encontro com que fora afirmado por Leonardo da Vinci: “O corpo é o que tem altura, largura, comprimento e profundidade [...]” (SILVA, 1999, p.21).

Do mesmo modo para Bollnow que partilha da mesma compreensão, mas que vai além ao afirmar também que é por meio de nosso corpo que somos admitidos espacialmente.

[...] O corpo, porém, é um ente ele mesmo espacialmente expandido, por meio do qual eu de certo modo sou admitido no espaço, como volume espacial próprio, e delimitado para fora por meio de uma superfície, logo realmente um tipo de espaço interior, que se distingue de um espaço exterior. [...] (2008, p.305)

O corpo, por sua vez, em seus espaços internos e externos não possui limites, visto que ele está organizado de maneira topológica, podendo assim, de acordo com as circunstâncias espaciais sofrer as mais variadas transformações, como nos descreve, Gil (2001, p.64 apud TAVARES; BIANCALANA; MAGNO, 2014, p. 129):

[...] é preciso pressupor o espaço do corpo em sua natureza paradoxal que pode delimitar o espaço exterior do corpo, mas lembrando-se de que, ao mesmo tempo e internamente, não há limites. O “fato de sua dimensão primeira ser a profundidade [...] topológica e não perspectivista, de tal modo que misturando-se ao espaço objetivo, é suscetível de se dilatar, de se encolher, de se torcer, de se dispersar, de se abrir em folheados ou de se reunir num ponto único

De acordo com Canton “a palavra “espaço” é utilizada genericamente, enquanto “lugar” se refere a uma noção específica de espaço. Trata-se de um espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referências no mundo.” (2009, p.15).

Isto leva a crer que o corpo ao relacionar-se com o espaço, cria vínculos por alguns motivos e assim o transforma em lugar, o que antes era apenas um

espaço comum, agora torna-se um espaço específico, lugar onde habitam as suas referências nesse mundo. Do mesmo modo que para Augé (1994, p. 60 apud SILVA, 1999, p. 27), “O lugar é, na perspectiva de Fuertière o espaço no qual um corpo é colocado. Cada corpo ocupa o seu lugar.”. Além de estar no lugar, o corpo ocupa um lugar: “ele é concebido como uma porção de espaço com as suas fronteiras, os seus centros vitais, as suas defesas e as suas fraquezas, a sua couraça e os seus defeitos” (AUGÉ, 1994, p.67 apud SILVA, 1999, p.27)

Ao me reconhecer na paisagem, portanto, num dos primeiros instantes do processo poético, como já foi descrito, e que se seguiria com diversos outros registros fotográficos, havia ali, muito mais do que o simples registro do meu corpo no espaço. Tratava-se de um registro de um vínculo com um lugar, onde por meio dos meus sentidos, o meu corpo já estava intimamente relacionado, aquele lugar de certo modo já fazia parte do meu corpo (conforme apresentado na figura 05).

Como descreve Silva “através do olhar, o corpo conquista o lugar, delimita-o, demarca-o. Inscreve-o no seu lugar, em si: “[...] o olhar é capaz de arrebatrar a imagem do outro e absorvê-la no corpo [...]” (1999, p.34).

Figura 8 – Imagem: “Erva daninha alastrar” (2015)



Fonte: acervo do artista pesquisador

E assim a paisagem do meu quintal composta de árvores, plantas, flores, tijolos e o quintal configurado como um lugar, construído assim numa relação íntima estreitada durante mais de duas décadas, tornou-se naturalmente lugar propício onde o meu corpo, de forma bastante tímida, inicia uma relação poética, como uma semente lançada ao chão que germina, ao parcialmente desnudar-se, libertando-se cuidadosamente da casca, neste caso a roupa, o invólucro cultural (Figura 08), numa tentativa de aproximar-se ainda mais daquele lugar, em um movimento de hibridização junto a paisagem.

O termo paisagem aparentemente não tem mistério. Surgiu no século XV, nos Países Baixos, sob a forma de *landskip*. Aplica-se aos quadros que apresentam um pedaço da natureza, tal como a percebemos a partir de um enquadramento – uma janela, por exemplo. Os personagens têm aí um papel apenas secundário. A moldura que circunda o quadro substitui, na representação, a janela através da qual se efetuava a observação. (CORRÊA; ROSENTHAL, 2004, p.13)

Tal como em sua origem, a paisagem do meu quintal, é definida por uma moldura, neste caso, ela é representada pelos muros laterais de tijolos que definem também os limites do terreno, e de certo modo aquilo que os olhos podem ver. Em primeiro plano, as árvores do meu terreno plantadas por minha “vó Rosa”, avó materna, juntamente com diversas plantas e flores. Já em segundo plano, um grande terreno que de época em época eu via a terra ser revirada para ser posteriormente fecundada, hoje convertido em pastagem, continua sendo lugar especial das minhas memórias de infância, sendo que dada a sua imensidão, atuava como um campo expandido para o meu corpo que começava ali experimentar o espaço.

Para Cauquelin, “a paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve. [...]” (2007, p.143), ou seja, a paisagem que nasce no século XV, na arte flamenga, como um fragmento da natureza emoldurado, é uma invenção, uma atribuição humana, não existe por si só, é preciso alguém que a dê sentido, e faça-a existir, isto é, um corpo que ao ser atravessado pelo espaço por meio dos seus sentidos, atribua um significado.

Podemos dizer que em certa medida, nós inventamos a paisagem, a partir de nosso repertório, com o qual estabelecemos o enquadramento que a define como tal (Figura 09).

Figura 9 – Imagem: “A paisagem é uma invenção” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Em meados dos anos 60, movidos por um espírito de experimentação, tem início nos Estados Unidos, de acordo com Canton (2009b, p.18) “[...] um movimento artístico, chamado *land art*, que se caracteriza não por ser uma arte da paisagem, como no caso das pinturas sistematizadas como gênero pela academia de Belas-Artes desde o fim do século XVII, mas sim um arte feita na paisagem [...]”.

Um dos artistas, pertencentes à *Land Art*, que sempre me inspirou e me moveu em direção a fazer arte na paisagem, o norte americano Robert Smithson (1938-1973) (Figura 10), famoso por sua *Spiral Jetty*, (Figura 11) construída no Lago Salgado de Utah em 1970. O artista sempre me moveu. Certa vez, no dia do aniversário de nascimento do artista, adentrei também na paisagem, e com os seixos da margem do rio Urussanga, construí uma pequena espiral em sua homenagem, sendo que ali também já se caracterizava o meu modo particular de fazer arte na paisagem (Figura 12).

Figura 10 – Imagem: Roberth Smithson caminhando em sua “Spiral jetty” (1970)



Fonte: http://www.cluster.eu/v4/wp-content/uploads/2009/10/the-establishment_01.jpg

Figura 11 – Imagem: “Spiral jetty” – Roberth Smithson (1970)



Fonte: <http://faculty.jscc.edu/cnorman/1030redo/Test%204/lightbox1030test4/index.html>

Figura 12 – Imagem: “Homenagem a Roberth Smithson” (2013)



Fonte: acervo do artista pesquisador

É por meio desse mesmo espírito de experimentação que sempre me identifiquei, e que moveu a geração de artistas norte-americanos dos anos 60, que também me lançou e adentro novos territórios em oposição aos espaços institucionalizados da arte, sendo que de acordo com Canton “na tentativa de transformar o espaço de “fora”, em oposição aos espaços institucionais das paredes museológicas, o espaço de “dentro”, eles se lançaram à ocupação do espaço externo, que muitas vezes coincidia com o espaço da natureza.” (2009b, p.18).

Ao mesmo tempo, a paisagem, que perdura na arte contemporânea, ganhou ao longo das épocas, desdobramentos diversos, sendo que na arte praticada pelos artistas contemporâneos, de acordo com Isaac:

[...] a paisagem deixa de ser tema para ser meio. Através destas obras, nas quais a paisagem é parte constitutiva e indissociável, podemos refletir sobre a produção e apropriação da paisagem, da natureza e do meio ambiente, além de lançar luz sobre seus aspectos físicos e humanos, formadores da paisagem. (2013, p.128)

É portanto, um meio, uma apresentação e não mais um tema, o artista, ao invés de representá-la, adentra a paisagem, torna-a seu campo de ação, em meu

caso, a paisagem, além de ser meu campo de ação também se constitui como um lugar onde se processa, sobretudo, a descoberta do meu próprio corpo (Figura 13) que gradualmente, ao reconhecer-se nela, se abre a ela, por meio dos sentidos, principalmente da própria pele.

Figura 13 – Imagem: “A descoberta do corpo” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

O corpo, por excelência, é o lugar do “eu”, é meio pelo qual, conhecemos o mundo, sendo que as experiências decorridas da interação com o espaço externo percorrem e atravessam meus sentidos. Para Bollnow:

O corpo é, num sentido imediato, a “sede” do meu eu, e todo o mundo espacial apenas me é transmitido por meio do corpo, ou talvez melhor: por meio do meu corpo eu sou admitido no mundo espacial. Sartre e Merleau-Ponty detalharam isso de modo muito nítido: o mundo é dado a mim de *à travers mon corps*, de certo modo perpendicularmente através do meu corpo, perpassando-o, já que ele próprio também é algo também espacialmente expandido, cujos diversos órgãos sensoriais, sim, estão separados uns dos outros por distancias no espaço. [...] (2008, p.305)

Nota-se, portanto, a partir dessa argumentação, a íntima relação estabelecida entre o corpo e o espaço, visto que é por meio do corpo que o espaço

é reconhecido e é através do nosso próprio corpo que somos admitidos no espaço (Figura 14). A existência de ambos, portanto, está condicionada à relação que se mantém.

Figura 14 – Imagem: “Corpo aberto no espaço I” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

De acordo com Marzano-Parisoli, “[...] o primeiro caráter do corpo humano é ocupar uma extensão, um espaço, o que se especifica em termos de espacialidade, volume e materialidade. [...]” (2004, p.13), ou seja, há no corpo uma profunda relação com o espaço, sendo ele também dotado de um espaço que se inter-relaciona com tudo aquilo que o cerca, não estando assim encerrado em sua própria forma, como também descreve a autora:

Entretanto, ao mesmo tempo que é extenso, resistente, pesado, opaco e sujeito as leis do universo material, o corpo humano não é um corpo como os outros, pois é antes de tudo, um corpo aberto ao exterior: sua superfície é a pele, e a pele o coloca em contato com o mundo e os outros corpos. [...] (2004, p.13)

A pele é nossa superfície primeira de contato com o mundo, com o espaço que nos é dado, ao mesmo tempo que encerra os limites do corpo físico é

ela que também permite um contato mais íntimo com os outros corpos e objetos que nos cercam, como a paisagem, que nela se inscreve por meio de seus elementos, como acontece na imagem “Sombra e luz de domingo” (Figura 15) onde as sombras desenhadas em meu corpo, provocam uma dissolução dos limites entre a pele nua e a paisagem natural.

Figura 15 – Imagem: “Sombra e luz de domingo” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

O nu suscita uma emoção específica; é com o nosso próprio corpo de carne que o percebemos, e as sensações que agitam nosso ser se multiplicam, sublimando-a, a emoção erótica que o nu nos proporciona . por sua formação, a glorificação dessa matéria viva com a qual o espectador também é modelado reconcilia-o com seu próprio corpo; contemplar um nu apazigua o desejo e confere ao olhar uma serenidade que a presença

imediate de uma nudez proíbe; através da miragem da imortalidade de um corpo penetrado de espiritualidade, o nu parece revelar a ordem e a harmonia do mundo. [...]. (RIBON,1991, p.104)

O meu corpo, por sua vez, ao apresentar-se nu (Figura 16), segundo Ribon, provoca nos outros corpos, também feitos de carne, diversas sensações, entre elas a reconciliação do espectador com o próprio corpo, pois diferente da nudez, o nu fornece ao olhar que contempla um sentimento de serenidade, revela também uma certa harmonia e ordem mundana.

Figura 16 – Imagem: “Comunhão com a terra” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Ainda para Ribon, “[...] o rosto de um corpo despido deixa de ser o pólo de atração da vida expressiva, ele já não exprime tudo: perplexo, nosso olhar não sabe onde pousar. [...] o nu artístico é enfim o corpo seguro de si mesmo e por isso oferecido sem reservas ao divino prazer da contemplação.” (1991, p.103).

Neste aspecto, o meu corpo surge como desestabilizador do olhar do espectador, já que meu rosto perde a condição de atraí-lo, e toda a atenção se distribuí por todo o corpo que se oferece assim, sem medo, a ser por inteiro contemplado (Figura 17).

Figura 17 – Imagem: “Muito dentro do útero geopoético” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

O nu enquanto arte nasce nas civilizações mediterrâneas, mais especificamente têm início com os Gregos, que o eleva a perfeição. Além disso, o nu atravessa todos os períodos e ou movimentos artísticos, sobrevivendo e funcionando de certa maneira como ponto de partida do próprio fazer artístico. Nas palavras de Ribon:

Nascido nas civilizações do Mediterrâneo, privilégio do Ocidente, o nu tem sido sempre tema obrigatório dos exercícios de escola e de maestria; não apenas sobreviveu a todas as revoluções artísticas como sempre as alimentou; assim, pintados em 1907, o Nu azul, de Matisse e as Senhoritas de Avignon, de Picasso, rompendo com o academicismo, apresentaram um ponto de partida para a arte do século XX. (1991, p.104)

A pele nua, analisando de maneira mais profunda, que faz o corpo se comunicar com o espaço externo, a fronteira entre dentro e fora, também é a que dá origem ao volume do próprio corpo (Figura 12), de acordo com Gil (1997, p.155 apud TAVARES; BIANCALANA; MAGNO, 1997, p. 155) “[...] ao mesmo tempo, esta

mesma pele, se prolonga para dentro e continua não mais em superfície, mas transforma-se em volume “ou mais exatamente em atmosfera”. O volume, como já mencionado, é uma das características principais, atribuídas ao corpo.

Figura 18 – Imagem: “Corpo-escultura” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Outro aspecto que vale ser ressaltado é o do meu corpo (Figura 18) estar deitado (Figura 18) em praticamente todas as fotografias dos ensaios, com exceção de algumas em que me encontro de pé, essa postura representa uma contraposição do corpo em relação ao mundo, para Bollnow (2008, p.184) “[...] isso significa, para nosso contexto, que no homem deitado a relação de tensão para com o mundo se perdeu [...]”. Lembrando também que com o meu corpo deitado:

Eu não mais me relaciono consciente com um mundo que avança objetivamente contra mim, mas sinto-me em harmonia com uma ambiência cálida e benfazeja. Como eu, no sentido corporal, não sou obrigado à resistência por nenhum objeto rígido, em geral não tenho de tensionar minha vontade. Meu mundo e eu somos novamente um só. [...]. (BOLLNOW, 2008,p.185)

O corpo ao se encontrar deitado, portanto, se entrega ao mundo, se une a ele. Neste caso, o meu corpo se une a paisagem, e num sentido mais profundo

busca se unir a ela, tornar-se um só, ou seja, tornar-se a paisagem também, e não mais um corpo, tal como na imagem “putrefação” (Figura 19) onde o meu corpo se encontra deitado, em meio a goiabas que apodrecem junto ao chão, o corpo também deseja “apodrecer”.

Figura 19 – Imagem: “Putrefação” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Já a postura do corpo em pé, diferente do corpo deitado, diz respeito a toda uma relação estabelecida com o seu espaço, no qual o corpo ereto levanta-se do chão, libertando-se do chão, desligando-se das forças que o ligam, impondo a sua vontade num movimento contra a força gravitacional. Nas palavras de Bollnow,

[...] nessa postura, o homem se liberta da direta ligação com o entorno, e a direção para cima inclui, ao mesmo tempo, o significado metafórico do conceito. “A postura ereta” enfatiza Strauss, “aponta para cima, deixando o solo. Ela é a direção oposta contra as forças de ligação, aprisionadoras, da gravidade. Ao levantarmo-nos nós começamos a nos libertar da dominação imediata das forças físicas”. [...]. (2008, p.182)

Figura 20 – Imagem: “Entro o verde” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

A união entre o meu corpo e a paisagem se desdobra de diversos modos, e eu enquanto cartógrafo me sirvo das mais variadas fontes, como uma conversa ou um filme, nos processos artísticos, pois de acordo com Rolnik “[...] o cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar, *transvalorando*¹⁴. Está sempre buscando elementos/alimentos para compor as suas cartografias. [...]” (2014, p.65).

Durante uma conversa com um amigo, falando sobre a minha investigação e sobre as relações entre o corpo, o espaço e a paisagem, encerramos partilhando da mesma opinião, ou seja, de que a paisagem só faz sentido, por que ela está em nós. A partir daí, inicio um processo interno de dar forma visual a ela. Passados alguns dias, cerca de uma semana após a conversa, numa noite, enquanto voltava para casa de ônibus observei um colega sentado no painel do ônibus, encostado ao vidro, escondendo sua cabeça por detrás do espelho retrovisor ficando apenas o seu corpo a mostra. Surgia ali, a partir de uma situação cotidiana,

¹⁴ Grifo da autora

a contribuição para o meu problema artístico. Em pouco tempo, compro um espelho, e começo a fotografar-me com ele na paisagem do meu quintal (Figura 21).

Figura 21 – Imagem: “A paisagem está em nós” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Ao justapor meu corpo ao espelho, sugiro uma relação entre meu corpo e a paisagem no sentido de que uma parte de mim é subtraída e assim substituída por um fragmento, uma porção refletida da paisagem (Figura 21). Ao mesmo tempo que desestabiliza o olhar do espectador ao desconstruir a imagem do corpo, provoca também, a reflexão da possível existência de uma paisagem interna, que se encontra corporificada. Além disso, o uso do espelho na composição fotográfica também se relaciona com outra sequência de trabalhos do já citado Roberth Smithson onde o espelho também é utilizado (Figura 22).

Figura 22 – Imagem: “Incidents of Mirror-Travel in the Yucatán” – Roberth Smithson (1969)



Fonte: <https://www.studyblue.com/notes/note/n/exam-2/deck/8322929>

Neste trabalho de Smithson, o artista mapeia uma jornada física feita através da paisagem, os espelhos transformam o ambiente natural por meio das superfícies, que o fraturam, de acordo com a paisagem onde são colocados. Do mesmo modo, também fraturei meu corpo, a minha paisagem através do espelho, criando uma fenda visual no espaço (Figura 23).

Assim é a condição do corpo na contemporaneidade, um corpo que pode ser, portanto, fraturado, fragmentado, desorganizado e organizado, rearranjado das mais variadas formas possíveis, não um limite definido, aliás, é em nosso tempo que os limites são dissolvidos, os muros caem, as narrativas artísticas estão, parafraseando a autora Kátia Canton, “enviesadas.” A autora descreve:

O tempo e a memória; o corpo, a identidade e o erotismo; o espaço e o lugar; as micropolíticas – tudo isso é tema de inquietação para a geração atual. Esses temas se estruturam a partir de arranjos formais e de construções conceituais que formam narrativas não lineares, enviesadas, e que muitas vezes emprestam a sofisticação estrutural e a variedade no uso de materiais dos projetos desenvolvidos justamente pela vanguarda modernista, que marcou uma parte significativa do século XX. (2009d, p.35)

Figura 23 - Imagem: “A paisagem está em nós II” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Em meu processo, onde as vestes do meu corpo são subtraídas, e ele é lançado nu na paisagem na ânsia de compreender melhor sua relação com o seu entorno, reflito claramente essa nossa condição enquanto artistas que somos, de habitar um espaço de tempo onde praticamente tudo pode ser tema da arte, inclusive o diálogo do meu corpo com a paisagem do meu quintal, ou seja, ainda nas palavras de Canton “em vez de uma arte *per se*, potente em si mesma, capaz de transcender os limites da realidade, a arte contemporânea penetra as questões cotidianas, espelhando e refletindo exatamente aquilo que diz respeito à vida.” (2009d, p.35).

Esta possibilidade de tecer discussões a partir de pequenos universos que por sua vez compõem um universo muito mais amplo, é uma característica marcante de nosso tempo, visto que “[...] a arte não redime mais. E os artistas contemporâneos incorporam e comentam a vida em suas grandezas e pequenezas, em seus potenciais de estranhamento e em suas banalidades.” (CANTON, 2009d, p.3-4).

Toda essa mudança ocorrida no âmbito da arte, reflete, além de tudo, um período histórico, onde diversas barreiras caíram, sejam elas simbólicas ou não. Como o muro de Berlim na Alemanha, e a dissolução da União Soviética em 1991 que deram fim a bipolarização a qual estávamos submetidos, ou seja, capitalismo x socialismo. De acordo com Canton:

Em 1991, a União Soviética se desintegra; dois anos antes, havia caído o muro de Berlim. São dois elementos históricos que evidenciam o fracasso do chamado “projeto soviético”. Com isso, as idéias de esquerda entram em crise e passam a ser questionadas sobre a viabilidade da construção de um modelo baseado naquela teoria social, política e econômica. (2009c, p.18)

Com a dissolução desses limites entre esquerda e direita, o fim da hegemonia entre duas forças antagônicas faz emergir outros pormenores, outras discussões, as chamadas micropolíticas. “[...] Hoje, com a dissolução desses contornos claros entre os Estados-Nações, os partidos e suas posições políticas, criam-se muitos outros focos, e esse exercício político passa a se dar de nova maneira” (CANTON, 2009c, p.15).

Artistas, pensadores que anteriormente possuíam um engajamento político, uma posição bastante definida diante do cenário político e social, “[...] substituem a noção de Política, com “P” maiúsculo mesmo, pelas micropolíticas – a saber, uma atitude focada em questões mais específicas e cotidianas [...]”. (CANTON, 2009c, p.15).

Por consequência, meu processo artístico é fruto dessas micropolíticas, aliás, é uma forma de exercício político, onde eu, enquanto artista, faço diversas escolhas, desde linguagem a ser utilizada durante a investigação, bem como todos os demais detalhes que perpassam a criação artística. Há acima de tudo um corpo que me pertence, e que a partir dele, o transformo em dispositivo desestabilizador de certezas.

Esse corpo, também político, desestabiliza as certezas que o encerram, que o definem de algum modo específico, ele transmuta as materialidades. Por vezes esse corpo é fotográfico, se repete ao infinito, como um grito que ecoa na paisagem e continua a se propagar por entre as árvores e os acidentes geográficos. Ora ele é poesia, e sobrevive nos contornos das letras, na força da junção de cada palavra, mas arrisca-se também em transformar-se em desenho, nasce e morre no gesto. É também, por excelência imagem que se repete, mas imagem subjetiva que permeia o espaço objetivo. É sobretudo a marca de um gesto que assinala a função metabiológica do próprio corpo.

4 FOTOGRAFIA, IMAGEM E POESIA: A TRANSMUTAÇÃO DO CORPO

Há algum tempo, em meio ao início do meu processo de investigação, revendo e relendo o meu caderno de artista percebi que havia discorrido sobre o que representava pra mim o processo da escrita. No meu caso, defino a escrita como uma bússola que ao me apontar o norte, me aponta também o caminho que devo seguir, sendo que ao escrever sobre o meu processo e os meus anseios enquanto artista travo um diálogo comigo mesmo ao fazer a leitura de um texto após uns dias, já com o devido afastamento e estranhamento.

No mesmo texto, afirmo que as palavras têm ganho o devido destaque em meus processos, como de fato seguiu acontecendo, em algumas fotografias que fiz. Elas surgem explícitas, como um elemento visual compositivo, já em outras, elas se encontram de maneira implícita, servindo de elemento estruturante, não aparecem de maneira visual, no entanto são elas que constroem o caminho até a imagem, ao promover em minha imaginação um devaneio poético, como escreve Bachelard (1988, p.28):

Outros sonhos nascem ainda quando, em vez de ler ou de falar, escrevemos como se escrevia outrora, no tempo em que estávamos na escola. No cuidado em fazer letra bonita, parece que nos deslocamos no interior das palavras. Uma letra nos espanta, nós a ouvimos mal ao lê-la, escutamo-la diversamente sob a pena atenta. Assim, um poeta pode escrever: "Nos laços das consoantes, que nunca ressoam, nos nós das vogais, que nunca vocalizam, poderia eu instalar a minha morada?"

O papel da palavra, neste aspecto é importantíssimo, pois é por meio dela que meu processo toma forma, que acontece o devaneio. É a palavra que de certa forma me impele, me impulsiona no processo de criação. Ao mesmo tempo em que a imagem que surge a partir da escrita, ao tomar sua forma visual, também me faz percorrer o caminho inverso, e deflagra também o processo poético do devaneio. Isso é bastante evidente na imagem (Figura 24) que apresenta-se a seguir. Ela surgiu a partir de uma fotografia que eu havia feito (Figura 25), bem como a poesia que se encontra justaposta a ela. Eis portanto o caminho inverso, onde uma imagem constrói outra imagem a partir dela mesma.

Figura 24 – Imagem: “Desenho e poesia I” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

É indissociável, portanto, em meu trabalho, a relação que estabeleço entre a palavra (poesia) e a imagem (fotografia e desenho), principalmente na condução da imaginação na construção do processo de criação. Intimamente associados esses meios constituem os caminhos que me levam a criação. Na imagem acima, em comparação com a fotografia “tarde arrefecida” (Figura 25), não acontece simplesmente uma cópia, mas sim, uma leitura com a inserção de outros elementos ao desenho que não haviam na fotografia, há um desdobramento.

Assim como na fotografia, a figura humana está deitada, numa posição de profunda comunhão com o chão e a paisagem, como se fossem um. A única cor que surge, destacando-o do restante do desenho, é a partir de um antúrio, localizado na altura dos genitais, que também é sublinhado na poesia:

Renasce,
 em toda dor,
 em toda cor,
 Rasga,
 toda a minha pele
 toda a minha alma [...]
 (GOULART, Henry; 2016)

Além disso, o antúrio, flor que sempre cultivamos em minha casa, costuma aparecer com frequência em meus desenhos e em minhas fotografias, talvez pelo seu aspecto fálico, a semelhança com um órgão sexual masculino e a relação que faz com meu próprio corpo.

Figura 25 – Imagem: “Tarde arrefecida” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Justapor imagem e texto, misturar diferentes linguagens não é uma novidade na arte, muitos artistas já o fizeram, mesmo que isso tenha acontecido com um certo atraso, Rancière, destaca:

A mistura das materialidades é ideal antes de ser real. Sem dúvida foi preciso esperar a era cubista e dadaísta para que se visse surgir nas telas dos pintores palavras de jornais, poemas ou tíquetes de ônibus; a era de Nam June Paik para transformar em escultura os alto-falantes empregados na difusão dos sons e as telas destinadas à reprodução das imagens; a era de Wodczko ou de Pipilloti Rist para projetar imagens móveis nas estátuas dos Pais Fundadores ou sobre os braços de poltronas; e a de Godard para inventar contracampos num quadro de Goya. [...] (2012, p.52)

O trânsito que faço entre fotografia, desenho e poesia, me permite em certa medida, além da própria hibridização das materialidades, que se justaponha,

um distanciamento necessário entre a prática de uma e de outra. Um tempo necessário para a *oxigenação do fluídos poéticos*¹⁵ responsáveis pela imaginação, como uma árvore que necessita de seu tempo para ter o seu momento de dar frutos, renovar as suas folhas, voltar a florescer etc., conforme Bachelard que afirma que “[...] a comunicação do sonhador com o seu mundo é, no devaneio da solidão, muito próxima, carece de “distância”, dessa distância que assinala o mundo percebido, o mundo fragmentado pelas percepções. [...]” (1988, p.167).

Para Didi-Huberman, a imaginação é “[...] esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento [...]” (2014, p.61), o autor também descreve que “a imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração. [...]” (2014, p.61). Isso nos faz refletir sobre o caráter político que a produção toma, convém também lembrar que todo o processo do artista está intimamente ligado e englobado pelas micropolíticas.

Em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, de certo modo, Didi-Huberman ao mencionar a existência dos “*povos-vaga-lumes*”, citando o exemplo de pessoas que fogem da luzes, do holofotes de controle, como fazem os vaga-lumes que apenas surgem na escuridão, indiretamente também induz a prática, o exercício das micropolíticas. Segundo o autor:

[...] Povos-vaga-lumes, quando se retiram na noite, buscam como podem sua liberdade de movimento, fogem dos projetores do “reino”, fazem o impossível para afirmar seus desejos, emitir seus próprios lampejos e dirigi-los a outros. [...] (DIDI-HUEBERMAN, 2014, p.155)

Os artistas, na contra-mão da sociedade podem ser considerados também como tal, providos de seus lampejos. O autor também nos induz a sermos vaga-lumes, e não nos ausentarmos da “luz” que por vezes nos ofusca. Mais uma vez se constitui o caráter político que perpassa os processos artísticos.

Devemos, portanto, - em recuo do reino e da glória, na brecha aberta entre o passado e o futuro- nos tornar vaga-lumes e, dessa forma, formar novamente uma comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir. Dizer sim na noite atravessada de lampejos e não se contentar em descrever o não da luz que nos ofusca. (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.154)

¹⁵ Grifo meu

Do mesmo modo que parafraseando Pier Paolo Pasolini, ao utilizar-se da metáfora dos vaga-lumes, Roche apud (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.48), assinalando mais uma vez o caráter político do fotógrafo enquanto artista nesse caso, afirma que os fotógrafos, são como insetos, vaga-lumes que deslocam-se, com seus olhos sensíveis, formando:

[...] tropa de vaga-lumes avisados. Vaga-lumes ocupados com sua iluminação intermitente, sobrevoando a baixa altitude os descaminhos dos corações e dos espíritos da contemporaneidade. Tique-taque mudo dos vaga-lumes errantes, pequenas iluminações breves [...] com o acréscimo de um motor que fará do olhar atento um salmo de luz, clique-claque, de luz, clique-claque [...]

Visto assim, os fotógrafos, também produzem luz com os seus “cliques”, sobrevoam, neste caso, percorrem caminhos secundários, longe das grandes áreas iluminadas, habitam outros espaços, suas fotografias são pequenas iluminações, uma intermitência no espaço e no tempo. Repetindo a intermitência de um vaga-lume, que por vezes se apaga para depois reacender-se, a imagens de meu processo fazem o mesmo, surgem em diversas materialidades.

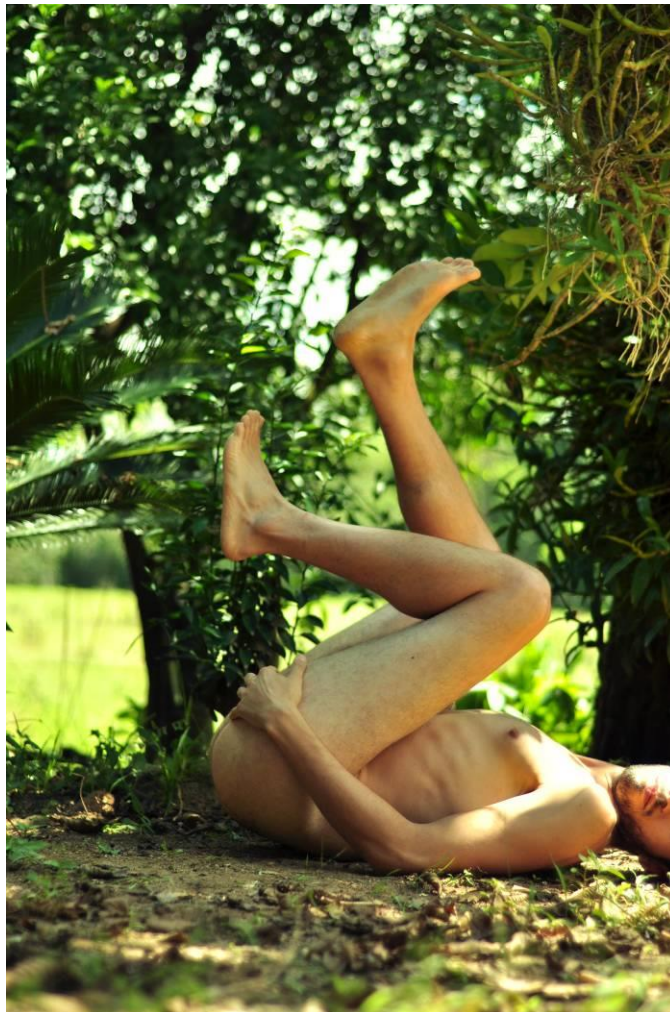
Figura 26 – Imagem: “fecunda-me II” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

A partir do movimento de metamorfose das materialidades, surge a fotografia acima “Fecunda-me II” (Figura 26). O desenho contido nela tem origem em uma outra fotografia (Figura 27), onde me encontro na mesma posição, deitado, com as pernas erguidas. Uma posição que explora o aspecto sexual do corpo, num desejo de ser fecundado pela própria paisagem, ser o corpo, terra, chão fértil para que dele brotem outras paisagens. O desenho, portanto, volta ao mesmo lugar onde a fotografia que o originou foi feita e é fotografada, em meio a folhas secas, ervas daninhas e grãos de terra. É incorporado novamente à paisagem, num processo que discute também a permanência e a ausência do corpo na paisagem, no espaço por meio da fotografia.

Figura 27 – Imagem: “fecunda-me I” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Lembrando também que, para Barthes (1981, p.13,):

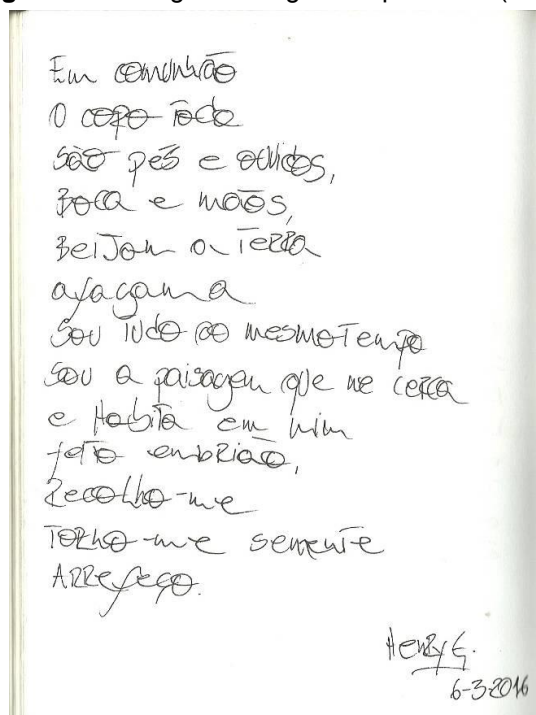
O que a Fotografia reproduz ao infinito só ocorre uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente. Nela, o acontecimento jamais sobrepassa para outra coisa: ela reduz sempre o corpus de que tenho necessidade ao corpo que vejo [...].

Isto quer dizer que o que é fotografado é transformado em outra coisa, e assim, o que temos, o que nos sobra é a imagem que se repete, o espectro, um fantasma de um corpo que já não mais existe, o que nos faz pensar também a respeito da impermanência desse mesmo corpo na paisagem.

Ainda sobre a transformação que ocorre ao transpor as materialidades, e sobre o processo ocorrido a partir de uma imagem, Bachelard (1988, p.167,) escreve que “[...] uma única imagem cósmica lhe proporciona uma unidade devaneio, uma unidade de mundo. Outras imagens nascem da imagem primeira, reúnem-se, embelezam-se mutuamente. [...]”.

Esse processo fica evidente, quando a partir da fotografia, emerge a minha escrita poética, sendo impelido ao devaneio, num movimento que não se encerra. A imagem da poesia abaixo, registrada em meu caderno, surge no mesmo dia e a partir da fotografia “comunhão com a terra” (Figura 16), onde apareço ajoelhado ao chão e encolhido como um feto. O registro foi feito por coincidência no dia 6 de março, dia de meu aniversário.

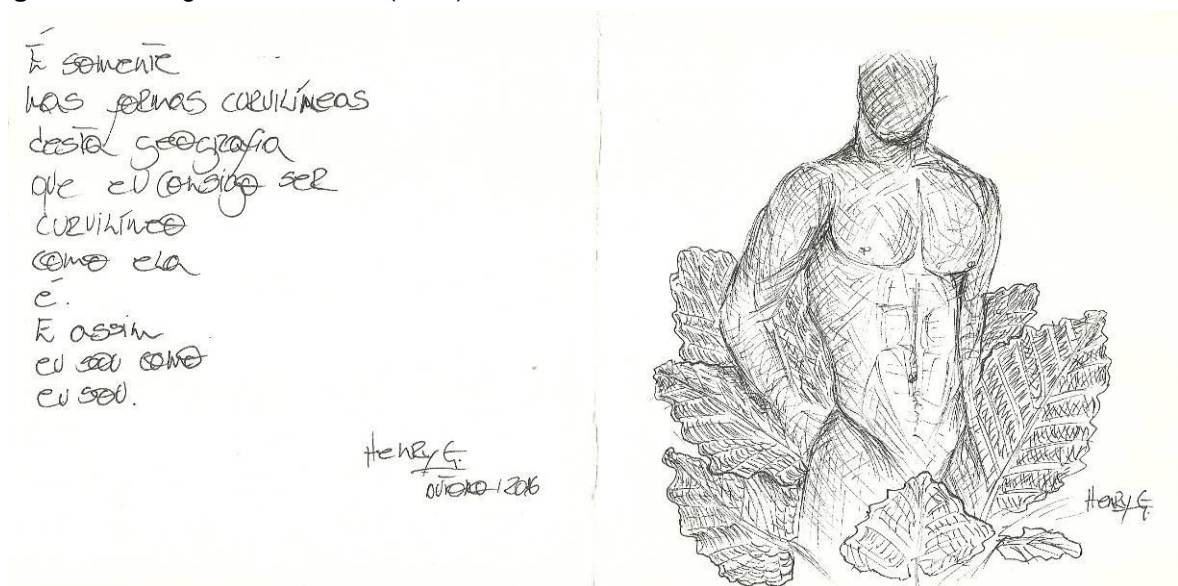
Figura 28 – Imagem: “Fragmento poético I” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Todo esse processo que acontece não é isolado, continua a se repetir, entrelaçando as materialidades, o gesto do desenho que nasce da poesia, que faz por sua vez surgir uma outra imagem (Figura 29). Acontece ciclicamente, como se estivessem em uma rede, bastando para que isso ocorra um estopim poético, um devaneio e assim criar um mundo de imagens. Para Bachelard “[...] de uma imagem isolada pode nascer um universo. Mais uma vez vemos em ação a imaginação em crescimento [...]” (1988, p.167).

Figura 29 – Imagem: “curvilíneo” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

É nessa confluência de materialidades que surge minha produção artística, apesar de constituírem-se como linguagens distintas entre si, conservam uma espécie de fio poético que os une, abrindo caminho para que meu corpo transite e metamorfoseie-se livremente, como se estivesse num útero geopoético, em gestação, tomando a forma que necessita a cada momento de seu processo de desenvolvimento.

5 A FORMAÇÃO DO CORPO DIALÉTICO

Entendo o espaço compreendido entre o meu quintal e suas adjacências como um grande útero geopoético, onde desde o início se desenrolam enquanto investigação poética, os meus processos e todos os seus desdobramentos. A minha produção, portanto, se desenvolve, vem germinando desde o início, e num sentido mais estreito, vem nutrindo-se e se construindo com aquilo que a terra, a paisagem oferecem, e assim, o corpo, de forma poética ganha volume, profundidade, ocupa um lugar no espaço como descreve Salles (2014, p.45) quando diz que:

Cientes da impossibilidade de se determinar o ponto inicial ou com a origem, convivemos com o ambiente no qual aquele processo está inserido e que, naturalmente, o nutre, e forja algumas de suas características. Relacionamo-nos, assim, com o solo onde o trabalho germina. Quando se fala em solo, pensa-se no contexto, em sentido bastante amplo, no qual o artista está imerso: momento histórico, social, cultural e científico.

A produção artística vista desse modo, portanto, não nasce de um simples lampejo mágico do artista, ou isolado no tempo, mas principalmente de todo um repertório adquirido e de todo um processo vivenciado e experimentado, lembrando que pra isso ocorrer, é necessário tempo. O mesmo tempo que faz com que as laranjeiras, as goiabeiras dêem seus frutos, ou seja, há tempo de maturação necessário segundo a autora:

O crescimento e as transformações que vão dando materialidade ao artefato que passa a existir, não ocorrem em segundos mágicos, mas ao longo de um percurso de maturação. O tempo do trabalho é o grande sintetizador do processo criador. A concretização das tendências se dá exatamente ao longo desse processo permanente de maturação. (SALLES, 2014, p.40)

O tempo aqui, não se refere somente ao tempo transcorrido durante esta investigação que se desenrola, mas sobretudo da minha, mesmo que pequena trajetória enquanto artista, e entre outras experiências vivenciadas que insurgem como elementos fundamentais na construção do artefato, lembrando que, “em toda prática criadora há fios condutores relacionados à produção de uma obra específica que, por sua vez, atam a obra daquele criador, como um todo.” (SALLES, 2014, p.44).

A produção nesse sentido, não se constrói de forma isolada, mas sim “amarrada” a outros processos do artista, bem como em todo o espaço que o envolve e o afeta diretamente, existe um determinado contexto onde o artista está inserido e que possivelmente irá permear os processos. Sobre isso, a autora afirma que

Esse projeto estético, de caráter individual, está localizado em um espaço e um tempo que inevitavelmente afetam o artista. Os documentos de processo, muitas vezes, preservam marcas da relação do ambiente que envolve os processos criativos e a obra em construção.” [...] (SALLES, 2014, p.45).

Entretanto, apesar de em termos físicos praticamente todo o meu processo se desdobrar no quintal de minha casa, há um espaço muito maior vivenciado e experimentado a contribuir também na construção do mesmo. Um dia, indo ao trabalho e percorrendo um caminho alternativo, o trilho que também leva ao lugar onde trabalho, uma antiga estação ferroviária me chamou atenção. Uma estrutura de madeira (Figura 30), possivelmente descartada em meio a um matagal.

Figura 30 – Imagem: “Sugestão do caminho I” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Ao observar a estrutura “encontrada” (Figura 31) um pouco mais de perto, percebi que por entre ela também nasciam ervas daninhas, havia ali uma certa incorporação feita por parte daquela paisagem, como se a engolisse, ao mesmo tempo que aquilo naquele momento fez trazer à tona uma imagem que estava elaborando em minha imaginação, definindo-se portanto para mim como uma sugestão para o que eu estava buscando, ou seja um desdobramento físico do que vinha investigando até então.

Lembrando também que

[...] por um lado, o artista envolvido no clima da produção, de uma obra, passa acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou fragmento de um pensamento filosófico. (SALLES, 2014, p.42).

Figura 31 – Imagem: “Sugestão do caminho II” (2016)



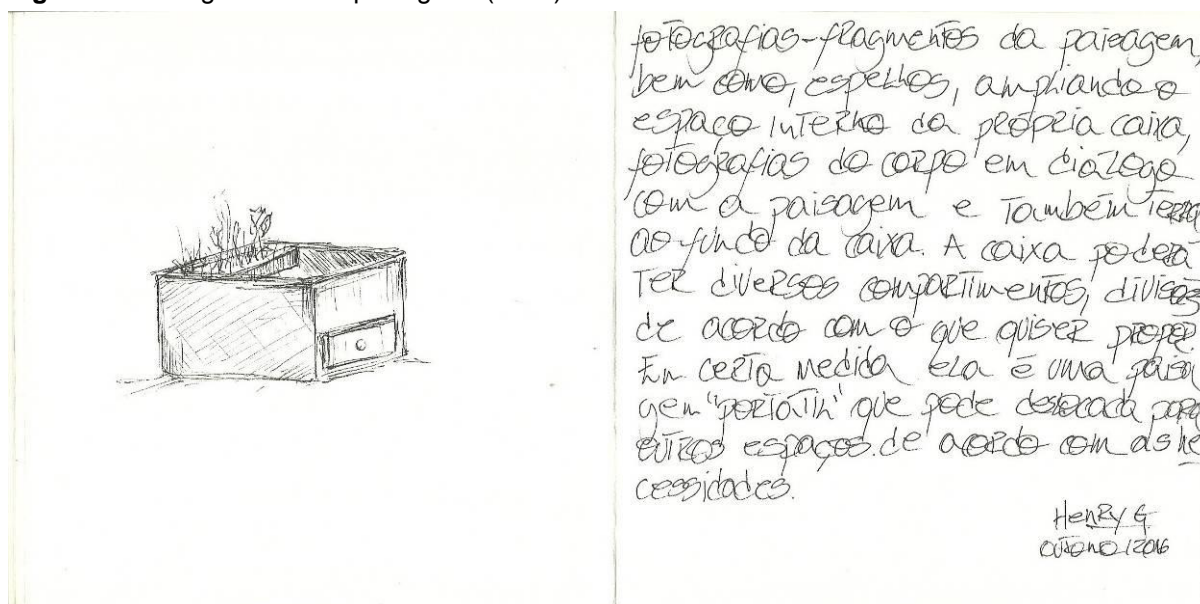
Fonte: acervo do artista pesquisador

A sugestão do caminho ou a aparição da estrutura no caminho não seria puramente uma obra do acaso, mas sim, uma transformação daquilo que vi em favor do meu processo, uma absorção por parte do meu olhar de artista envolvido no

momento no processo de desenvolvimento da produção, visto que há tempos a estrutura de madeira estava lá no mesmo lugar sem aparentemente causar em mim qualquer tipo de interferência.

Após algum tempo, com a imagem de uma caixa de madeira com uma gaveta persistindo em minha imaginação, esbocei/registrei em meu caderno um primeiro desdobramento (Figura 32) daquela imagem que me invadia, e junto a ela, uma breve descrição, a qual denomino oficialmente e inicialmente de “caixa-paisagem”, uma caixa a ser fabricada possivelmente de madeira, onde em seu interior poderia conter fotografias, fragmentos da paisagem, espelhos e terra.

Figura 32 – Imagem: “Caixa-paisagem” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Para Salles, “essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens da infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiências da vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz. [...]” (2014, p.61). Neste caso, a imagem que deflagra todo o processo, é a da estrutura “encontrada” no caminho, que se desdobra na caixa-paisagem, que ao mesmo tempo se relaciona, com a imagem de um velho bidê (Figura 33), fustigado pelo tempo, presente em meu quintal. O bidê em questão foi trazido por minha mãe juntamente com outros móveis de sua antiga casa em Rio Caeté, localidade do interior de Urussanga (SC) para a nossa casa, onde moro atualmente.

Figura 33 – Imagem: “Bidê” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Assim como na nebulosa do processo de criação persistem tais imagens, também permeia com a mesma intensidade, as imagens dos bólides (Figura 35) de Hélio Oiticica (1937-1980), artista cuja obra tenho bastante proximidade. O artista é uma das minhas grandes referências desde o início da graduação em Artes Visuais, devorando todas as publicações que encontrei falando de seu processo e suas obras, principalmente a publicação “Aspiro ao Grande Labirinto”, onde o próprio artista descreve os seus processos.

Nada mais infeliz poderia ser dito do que a palavra “acaso”, como se houvesse eu “achado ao acaso” um objeto, a cuba, e daí criado uma obra; não! A obstinada procura daquele “daquele” objeto já indicava a identificação *a priori* de uma idéia com a forma objetiva que foi “achada” depois, não ao “acaso” ou na “multiplicidade das coisas” onde foi escolhido, mas visada em indecisão no mundo dos objetos, não como “um deles que me fala à vontade criativa”, mas como o “único possível à realização da idéia criativa” intuída *a priori* e que ao se realizar no espaço e no tempo identifica a sua vontade estrutural apriorística com a estrutura “aberta” do objeto já existente, aberta porque já predisposta a que o espírito a capte. (OITICICA, 2011, p.65).

Nesse sentido, o processo de criação dos bólides por Oiticica se confluem com o meu processo, onde o que encontro não é o que dá origem ao artefato, mas

sim, materializa em certa medida uma ideia contida *a priori*, algo que já vinha desenvolvendo-se internamente, mas que em meio a nebulosa da criação não encontrava meio para vir à luz.

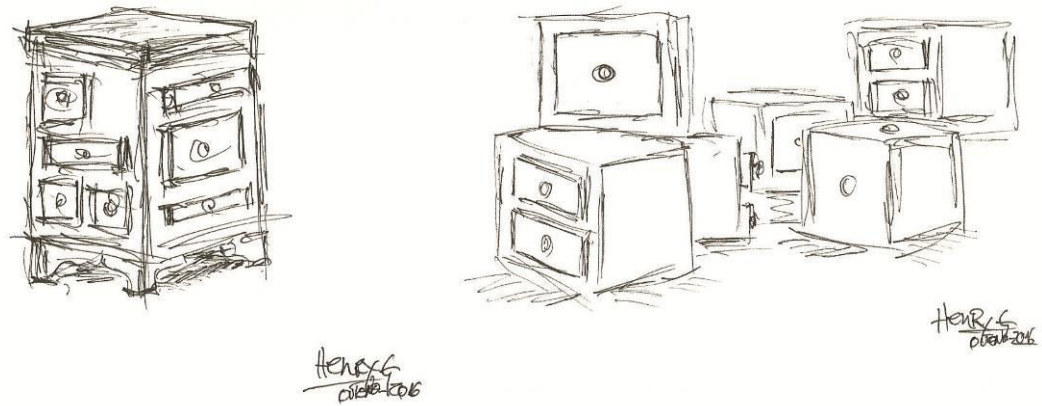
Figura 34 – Imagem: “B11 Caixa Bólido 9” - Helio Oiticica (1964)



Fonte: http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T12/T12452_10.jpg

Com o processo em desenvolvimento, surgem novos esboços, um deles sendo o de uma estrutura vertical que abrigaria diversas gavetas (Figura 36), com o objetivo já mencionado de conter em seu interior, diversos elementos da paisagem onde a pesquisa se desenvolveu, sendo a representação metafórica do corpo que se abre e se fecha ao espaço, lembrando que o espaço também adentra o corpo por meio das gavetas que ao mesmo tempo constituem-se como espaço interno e externo num processo dialético.

Figura 35 – Imagem: “Esboços” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

No entanto, logo em seguida o desenho se modifica, a estrutura se desdobra no espaço (Figura 36), como o rizoma de Deleuze, mas mantém os mesmos princípios conceituais. Sendo a gaveta, um dos elementos mais importantes, pois é na gaveta que se constitui a relação performada pelo corpo durante toda a investigação, isto é, se abrir ao espaço e deixar a paisagem interiorizar-lhe, promover o diálogo entre o que está fora e o que está dentro. Conforme Bachelard:

O armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses “objetos” e alguns outros igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria um modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Tem, como nós, por nós e para nós, uma intimidade. (2000, p.91)

A gaveta, nesse sentido, é vista como parte de um organismo psicológico, compreende uma ordem secreta, que se relaciona com a nossa própria intimidade. Ao mesmo tempo em que a gaveta ao ser puxada para fora revela uma intimidade, um mundo secreto que estaria de certa maneira recalcado, ao retornar ao seu estado inicial, guarda elementos externos no âmbito interno.

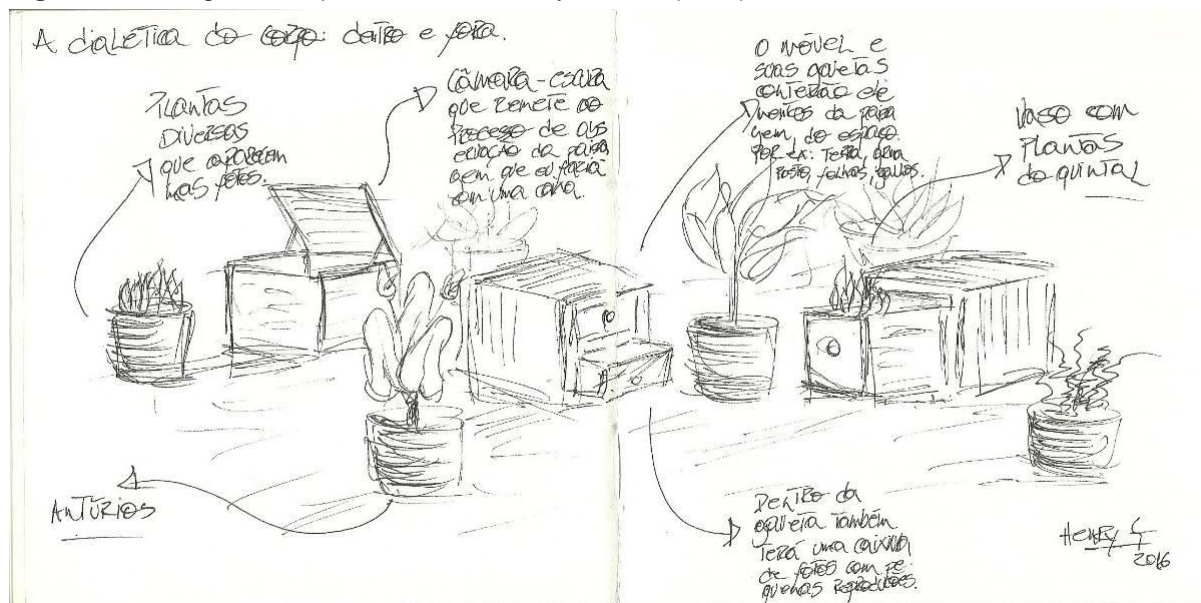
Ainda de acordo com Bachelard “[...] o exterior e o interior são ambos íntimos; estão sempre a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados. [...]”

(1988, p. 221). A caixa com as suas gavetas, poderia, além de possivelmente representar um corpo, serem também essa superfície-limite, a própria materialização dos limites entre externo/interno que provocam uma ruptura na continuidade do espaço, invertendo de posição daquilo que esta fora/dentro e vice versa.

Tal processo torna-se mais evidente no último esboço feito da produção artística, onde as caixas compõem um corpo denominado “corpo-dialético”, composto por diversos vasos contendo plantas do quintal de minha casa, sendo que alguns também estarão dentro das gavetas, criando assim uma paisagem, a exemplo da *Tropicália* (1967) de Hélio Oiticica (Figura 37), onde o espectador adentra a paisagem e a vivencia, não somente a veja, trata-se de uma experiência de integração entre arte e vida, como descreve Favaretto:

Tropicália é um labirinto feito de dois *Penetráveis*, PN2 (1966) *Pureza é um Mito* e PN3 (1966-1967) *Imagético*, - plantas, areias, araras poemas-objeto, capas de *Parangolé*, aparelho de TV. É uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, tácteis, sonoras, assim como brincadeiras e caminhadas: ludismo. Penetrando no ambiente, o participante caminha sobre a areia e brita, topa com poemas por entre folhagens, brinca com araras, sente o cheiro forte de raízes. (2000, p.138)

Figura 36 – Imagem: “Corpo Dialético” – Henry Goulart (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Assim como na obra de Oiticica, a minha produção também propõe um “participador”, que a penetre e dê vida ao “corpo-dialético”, que abra e feche as

gavetas, abra experimente a câmara escura, e também caminhe por entre as plantas, indo portanto ao encontro do que ele afirma, sendo “[...] o artista não mais como um criador para a contemplação mas como um motivador para a criação – a *criação* como tal se completa pela participação dinâmica do “espectador”, agora considerado “participador” [...]”. (OITICICA, 1986, p.77)

Figura 37 – Imagem: “Tropicália” - Hélio Oiticica (2015)



Fonte: acervo Angela Peyerl

Do mesmo modo que a *Tropicália* contem poemas-objeto, minha produção também, numa fusão das materialidades utilizadas durante a investigação como meios de pesquisa. As gavetas possuem poema, desenho e fotografias. Ao abrir as gavetas o participador (Figura 38) também encontra terra, pastagem, e dobrado como uma toalha, a seguinte inscrição poética: “A paisagem é uma invenção” impressa em um tecido de algodão cru por meio de um letreiro vazado utilizada durante a investigação (Figura 09). Em outra ele tem acesso a uma caixinha de acrílico contendo as fotografias feitas durante a pesquisa impressas em tamanho 7x8, numa dinâmica que remete a um costume em desuso, de ter uma caixinha de fotografias (Figura 37) para além de serem observadas, também manuseadas.

Figura 38 – Imagem: “Corpo dialético II” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Figura 39 – Imagem: “Caixa de fotografias materna” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

Figura 40 – Imagem: “Corpo dialético III” (2016)



Fonte: acervo do artista pesquisador

O “corpo dialético” que proponho, ativa-se deste modo a partir do momento que outro corpo, neste caso, o do participante, adentra a sua paisagem, e movimenta-se em seu espaço (Figura 40). Isto quer dizer, é fundamental a participação, o toque das mãos, o contato que os corpos irão estabelecer para que a produção aconteça. Abrir, fechar as gavetas, ler enquanto desdobra/descobre o poema, manusear/ver as fotografias, “desenterrar” desenhos, roçar o corpo por entre as plantas, requer além da participação, uma exploração, abrir o próprio corpo no espaço, ser parte do corpo dialético.

6 CORPO ABERTO AO ESPAÇO

Ao final desta investigação que tinha como problema de pesquisa: “de que modo é possível identificar e estabelecer um diálogo poético entre corpo, espaço e paisagem?”, compreendo que o corpo que se abriu ao espaço e a paisagem não é mais o mesmo que se deitou e juntou-se ao chão, nem mesmo a paisagem e o espaço são compreendidos da mesma maneira. Ambos, os três, confluíram num diálogo poético intenso, atravessado por todas as direções e por diversas materialidades utilizadas como meio de investigação.

O corpo que sobrevive agora deixa para trás a sua condição normativa de apenas ocupar um lugar no espaço, constituir um volume, altura e profundidade. Esse corpo passa também a ser etéreo e superficial. É agora, além de tudo, um corpo marcado pela hibridização tanto das materialidades, dos processos por quais ele transmutou, quanto por desdobrar-se poeticamente e ser ao mesmo tempo também o espaço e a paisagem.

Relembro também as questões que me nortearam no início da investigação que se apresentavam da seguinte forma: “é possível promover o diálogo entre ambos?”, “em que sentido corpo, espaço e paisagem podem dialogar?” e “quais as linguagens artísticas são as mais apropriadas?”. Ao percorrer os caminhos construídos ao longo do processo de cartografia, ao desdobrar os conceitos, abrindo o corpo ao espaço e paisagem que ao mesmo tempo o “invadiram”, poesia e desenho se entrelaçando, fica evidente as possibilidades poéticas que os amarram entre si.

Há sobretudo a transformação do corpo, num corpo geopoético, que se relaciona de maneira diferente com aquilo que o cerca. Espaço e paisagem o atravessam, percorrem suas estruturas, sendo que ele também atravessa o espaço, por meio de sua imagem desdobrada numa fina superfície, um corpo que nasce do gesto, e também é palavra, um corpo sem profundidade, que “ecoa” infinitamente por toda a paisagem por meio do espectro de sua imagem.

Essa imagem que retumba ao infinito é também uma imagem micropolítica de um corpo que procura desestabilizar as certezas, inclusive as suas próprias certezas construídas e corporificadas ao longo do tempo, e assim ocorreu durante o percurso investigativo, ao desconstruir o modo cartesiano de se orientar

no espaço e se tornar cartográfico, pesquisar em rizoma, não ser linear, construir o próprio caminho, um corpo sem direções duras, fechadas e opacas.

Um corpo também perpassado por memórias que o ricocheteiam as entranhas epidérmicas e tomam forma nos processos, que surgem e confluem-se, e demonstram que o artista e seus processos não acontecem por um simples lampejo mágico, mas sim por um trabalho bastante árduo, um tempo de maturação que pode levar anos até que desabroche e comece a dar frutos. É necessário terra fértil, chuva, tempestades, e muito sol para que a seiva poética percorra todo o corpo e impulsione o artista em seu trabalho.

A produção que se desenvolveu paralelamente desde o início da investigação, diz respeito a formação de um corpo dialético, um corpo que ao mesmo tempo é interno e externo, que não possui limites, e está em comunhão permanente com o lugar que habita, sendo ao mesmo tempo, um corpo aberto enquanto produção artística que se desnuda aos olhos e mãos do espectador-participador que o toca. Assim, enquanto possibilidade de caminhos a serem pesquisados, visto que o processo, expandiu-se a um campo muito maior do que aquele que costumava se relacionar anteriormente.

7 REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: M. Fontes, 2000. 242 p.
- A poética do devaneio**. São Paulo: M. Fontes, 1988. 205 p.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1981. 176 p.
- BOLLNOW, Otto Friederich. **O homem e o espaço**. Curitiba: Ed. UFPR, 2008. 326p.
- CANTON, Kátia. **Corpo, identidade e erotismo**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009a, 61p.
- Espaço e lugar**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009b. 71p.
- Da política às micropolíticas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009c. 69 p.
- Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009d. 57 p.
- CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007, 196p.
- CHEREM, Rosângela Miranda, MAKOWIECKY, Sandra. **Registros sobre as cidades: entre pedras, tintas e letras**. Florianópolis: UDESC, 2012. 210p.
- COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Massangana, 2007. 77p.
- CORRÊA, Roberto. ROSENDAHL, Zeny. **Paisagens, textos e identidade**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2004, 180p.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. **Mil platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: 34, 2004. 96p.
- DIAS, Belidson, IRWIN, Rita L. **Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013. 244p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014. 160 p.
- FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. 2. ed. São Paulo: Ed. USP, 2000. 226 p.
- ISAAC, Bernardi Cristina. **Paisagem e ambiente: ensaios**. Nº 31. São Paulo: FAU, 2013. 160p.
- MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. **Pensar o corpo**. Petropolis, RJ: Vozes, 2004. 239 p.

MATESCO, Viviane. **Corpo, imagem e representação**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2009. 62 p.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (Org.). **Pesquisa social: Teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2009. 108p.

NAZÁRIO, Luiz, FRANCA, Patrícia. **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006, 350p.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. 134p.

Hélio Oiticica: Museu é o Mundo. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011. 288p.

PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana da. **Pistas do Método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade**. Porto Alegre: Sulina, 2015. 207p.

PIRES, Beatriz Ferreira. **O corpo como suporte da arte: piercing, implante, escarificação, tatuagem**. São Paulo: SENAC, 2003. 181 p.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 151p.

RIBON, Michel. **A arte e a natureza: ensaio e textos**. Campinas, SP: Ed. Papirus, 1991. 196 p.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. Porto Alegre: Sulina, 2014. 247p.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 6. ed. São Paulo: Annablume, 2014. 185 p.

SILVA, Paulo Cunha e. **O lugar do corpo: elementos para uma cartografia fractal**. Lisboa: Instituto Piaget, 1999. 233 p.

TAVARES, Enéias Farias, BIANCALANA, Gisela Reis, MAGNO, Mariane. **Discursos do corpo na arte**. Santa Maria: Ed. UFSM, 2014. 264p.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas: Autores Associados, 2006. 123p.